PROJETO COMÉDIA POPULAR BRASILEIRA DA FRATERNAL COMPANHIA DE ARTE E MALAS-ARTES (1993-2008)

TRAJETÓRIA DO VER, OUVIR E IMAGINAR

ROBERTA CRISTINA NININ

Projeto comédia popular brasileira da Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes (1993-2008)

ROBERTA CRISTINA NININ

PROJETO COMÉDIA POPULAR BRASILEIRA DA FRATERNAL COMPANHIA DE ARTE E MALAS-ARTES (1993-2008)

TRAJETÓRIA DO VER, OUVIR E IMAGINAR

CULTURA ACADÊMICA
Editora

Cultura Acadêmica

Praça da Sé, 108
01001-900 – São Paulo – SP
Tel.: (0xx11) 3242-7171
Fax: (0xx11) 3242-7172
www.editoraunesp.com.br
feu@editora.unesp.br

CIP – Brasil. Catalogação na fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

N622p

Ninin, Roberta Cristina
Projeto Comédia Popular Brasileira da Fraternal Companhia de Artes e Malas-Artes (1993-2008) : trajetória do ver, ouvir e imaginar / Roberta Cristina Ninin. - São Paulo : Cultura Acadêmica, 2010.
il.

Inclui bibliografia
ISBN 978-85-7983-097-6

1. Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes. 2. Comédia. 3. Teatro brasileiro (Comédia) - História e crítica. 4. Teatro épico. 5. Cultura popular. 6. Teatro - Brasil - História e crítica. I. Título.

11-0126. CDD: 792.230981
CDU: 792.22(81)

Este livro é publicado pelo Programa de Publicações Digitais da Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP)

Editora afiliada:

Agradecimentos

Ao Marinho, meu paciente e esclarecedor orientador.

À Fraternal Cia. de Arte e Malas-Artes, em especial a Ednaldo Freire, Mirtes Nogueira, Edgar Campos e Aiman Hammoud, que prazerosamente compartilharam entrevistas, conversas e materiais riquíssimos para minha pesquisa.

Ao Alexandre Mate, meu professor e provocador deste livro, desde a graduação.

A Carminda, pelas preciosas reflexões partilhadas no exame de qualificação.

A todos os meus professores da graduação e da pós-graduação.

Aos funcionários do IA. Às meninas da pós-graduação: Marisa, Ângela, Marli, Thaís.

Ao Tomás, amigo e revisor do meu texto.

A minha família, pela compreensão da distância, às vezes, necessária.

A minha amiga Michelle, companheira das alegrias e tristezas desse meu percurso.

Aos meus camaradas, militantes marxistas.

Ao Sambaqui, pelas vivências e brincadeiras, pelo contato com manifestações populares brasileiras.

Aos grupos de teatro Atrás do Grito, Artehúmus, Engenho Teatral.

À Capes, pela concessão de bolsa mestrado.

Sumário

Introdução

Quinta-feira à noite, o teatro do Centro de Educação Unificado (CEU) Rosa da China, localizado na Zona Leste da cidade de São Paulo, transborda sua lotação. Teatro preenchido não somente por alunos do grupo Educação de Jovens e Adultos da Rede Pública Municipal de Ensino da cidade de São Paulo (EJA) contemplados pelo Projeto Formação de Público da Secretaria Municipal de Cultura, mas também por visitantes da comunidade que ali retornam pela terceira vez para assistir ao espetáculo *Borandá* da Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes.

Como monitora do Projeto Formação de Público no ano de 2004, aproximei-me da Cia., vivenciando questionamentos: Por que a comédia da Fraternal é tão bem recebida pelo público? O que a torna eficaz? Como ocorre seu processo de criação?

Contemplada por projetos artístico-culturais praticamente todos os anos desde a sua formação, a Cia. estreou em 2003 *Borandá*, 11º trabalho produzido pelo projeto Comédia Popular Brasileira (CPB), criado junto à fundação da Fraternal pelo diretor Ednaldo Freire e pelo dramaturgo Luís Alberto de Abreu em 1993. Em busca de um teatro brasileiro com foco na comédia popular, a Cia. investiga, a partir de sua segunda fase do projeto, a comédia épica com o intuito de valorizar cada vez mais a participação ativa do público perante o fenômeno teatral.

Tendo em vista que a comédia popular dificilmente é alvo de reconhecimento estético e muito menos de elaborações aprofundadas cientificamente no âmbito da linguagem cênica (não por mero acaso), é importante salientar que na história das sociedades sempre houve uma classe dominante, detentora dos meios de produção, que ao longo da história oprimiu uma maioria excluída material e espiritualmente. Para iniciar a reflexão sobre o protagonismo da comédia popular desenvolvida pela Fraternal Cia., faz-se necessário partir do escrito de 1848, o *Manifesto Comunista*:

> A história de toda sociedade até hoje[1] é a história de luta de classes.
>
> Homem livre e escravo, patrício e plebeu, barão e servo, mestres e companheiros, numa palavra, opressores e oprimidos, sempre estiveram em constante oposição uns aos outros, que terminou sempre ou com uma transformação revolucionária de toda a sociedade, ou com o declínio comum das classes em luta.
>
> Nas épocas anteriores da história encontramos quase por toda parte uma completa estruturação da sociedade em diversas ordens, uma múltipla gradação das posições sociais. Na Roma antiga temos patrícios, guerreiros, plebeus, escravos; na Idade Média, senhores feudais, vassalos, mestres, companheiros, servos; e, em quase todas essas classes, outras gradações particulares.
>
> A moderna sociedade burguesa, surgida das ruínas da sociedade feudal, não eliminou os antagonismos entre as classes. Apenas estabeleceu novas classes, novas condições de opressão, novas formas de luta em lugar das antigas.
>
> A nossa época, a época da burguesia, caracteriza-se, entretanto, por ter simplificado os antagonismos de classe. A sociedade vai-se dividindo cada vez mais em dois grandes campos inimigos, em duas grandes classes diretamente opostas entre si: burguesia e proletariado.[2] (Marx & Engels, 2001, p.67)

1 Anteriormente à história escrita, quase desconhecida em 1847.

2 Por burguesia entende-se a classe dos capitalistas modernos, que são proprietários dos meios de produção social e empregam trabalho assalariado. Por proletariado, a classe dos trabalhadores assalariados modernos que, não tendo meios

Partindo desse pressuposto, evidencia-se a necessidade de compreender a trajetória do projeto CPB da Fraternal Cia. a partir de um ponto de vista histórico e material, pontuando os objetivos e resultados construídos ao longo de mais de uma década de pesquisa.

Estudar a comédia do ponto de vista popular é minimamente instigante e desafiador, uma vez que envolve compreender o seu processo de criação mediante sua função questionadora e ambivalente, muito abordada pelo filólogo Mikhail Bakhtin. Walter Benjamin (1994), Dario Fo (1999) e o dramaturgo alemão Bertolt Brecht também serão pautados tanto no que concerne a uma apreensão da dramaturgia, da encenação e da interpretação cômica, quanto a seus posicionamentos críticos perante a atividade artística.

Ao colocar em foco a investigação e a realização cênica de uma linguagem mais próxima do público, em especial do público brasileiro, a Fraternal objetiva despertar a imaginação do espectador – aproximando-o ludicamente de seu universo cultural. Para isso, retoma elementos da *commedia dell'arte* refletida nas manifestações populares brasileira e do teatro épico, a narrativa. Outras referências para a pesquisa de linguagem são o teatro de revista e o circo-teatro brasileiro. Os jogos cênicos, essenciais para que o público se torne cúmplice dessa história, estão calcados no processo de triangulação, o cerne da comunicação imediata e comentada exigida nas apresentações cômico-populares.

O filólogo Bakhtin (1987), estudado pela Fraternal, é constantemente consultado neste livro. Mais que princípios do cômico registrados por Bakhtin, o seu ponto de vista carnavalesco serve de linha condutora para a materialização cênica. O estudioso russo, ao debruçar-se sobre o contexto de Rabelais, contempla o mundo por uma perspectiva cômica, refletindo sobre o processo de redução e empobrecimento progressivos dos ritos e espetáculos carnavalescos populares.

---

de produção próprios, são obrigados a vender sua força de trabalho para sobreviver (nota de Engels à edição inglesa de 1888).

O principal objeto de análise serão as personagens da Cia., compreendidas durante 15 anos do projeto. Na primeira fase da Comédia Popular Brasileira, as personagens foram representadas por tipos fixos; na segunda fase, por heróis guerreiros (inspirados em personagens das festas populares medievais) e, recentemente, por atores saltimbancos que se apresentam com seus elementos de cena essenciais e, empregando a narrativa, multiplicam-se em inúmeros personagens. Nesse sentido, percebe-se uma notável mudança no quadro de personagens em cena, no número de atores e em suas funções interpretativas. É presumível que concomitante a essa mudança a relação estabelecida com o público também sofra alterações.

Para melhor apreender a linguagem cômica da Fraternal, no final de 2007 e no decorrer do primeiro semestre de 2008, participei como observadora dos processos práticos e teóricos desenvolvidos durante o projeto A Vertente Esquecida: O Cômico Feminino, contemplado pela Lei de Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo/2007. O projeto resultou na montagem de *As três graças,* realizada no Teatro Célia Helena (SP) em agosto de 2008. O acompanhamento do processo de criação da Cia. foi permeado por entrevistas individuais e coletivas, além de registros dos ensaios em imagens fotográficas.

No primeiro capítulo, o diretor Ednaldo Freire e os atores Mirtes Nogueira, Edgar Campos e Aiman Hammoud são trazidos à cena e registrados biograficamente por meio de suas experimentações cômico-populares, experimentações anteriores ao encontro dos quatro trabalhadores-artistas na composição da Fraternal. De extrema importância é o escrito de Soffredini (1980) sobre seu trabalho e sua pesquisa acerca do ator brasileiro e da interpretação popular. E não poderia faltar uma breve explanação sobre a cultura popular abordada pela Cia., ponto de partida do projeto CPB.

No segundo capítulo, o foco está na trajetória da Fraternal na primeira fase do projeto CPB. As peças *O Parturião*, *O anel de Magalão*, *Burundanga – a revolta do baixo ventre* e *Sacra folia* são comentadas a partir das personagens-tipo e da nacionalização da comédia italiana, bem como das influências dos autores nacionais Martins Pena, Artur Azevedo e Ariano Suassuna na criação dos tipos nacionais.

No terceiro capítulo, a segunda fase do projeto CPB é tratada a partir do objetivo principal da Cia.: conquistar maior participação do público perante seus espetáculos. Para tanto, o emprego da narrativa e a elaboração da comédia épica foram investigados. As obras constitutivas dessa fase – *Iepe, Till Eullenspiegel, Masteclé – tratado geral da comédia* e *Nau dos loucos (Stultifera Navis)* – são abordadas a partir de suas personagens inspiradas no contexto medievo das festas populares. Tendo em vista a redução do quadro de atores, de 14 para quatro atores, a preparação do ator-narrador é aprofundada pelo diretor Ednaldo Freire.

No quarto capítulo, o foco está na terceira fase do projeto CPB, dividida em dois ciclos, o primeiro composto pelos autos referentes às festas cíclicas cristãs (*Auto da paixão e da alegria, Sacra folia* e *Eh, Turtuvia!*, e o *Auto do Migrante: Borandá,* este último como processo inovador da Fraternal frente à criação da obra pautada em entrevistas e relatos realizados pelos atores) e o segundo por *Memória das Coisas, Auto da Infância* e *As três Graças,* esta última semelhante ao processo criativo de *Borandá*. No primeiro ciclo, os atores saltimbancos Abu, Benecasta, Amoz e Wellington apresentam, narram e representam personagens e histórias, enquanto no segundo ciclo, a personagem ATOR adquire maior destaque na função de condutor e intérprete. O estudo sobre a interpretação épica, o desempenho dos atores em cena e o jogo pirandelliano entre atores e personagens foram tratados de modo a compreender a relação estabelecida entre os integrantes da Cia. e a construção da obra artística.

1
Sobre os trabalhadores e sobre seus trabalhos

> É hora de aprender através do bonito, da emoção... do artístico – deixa eu dizer assim? É a hora de penetrar na vida dos outros, daqueles personagens incríveis, incomuns, enormes dos quais a gente já ouve falar faz tempo. É a hora de olhar para a intimidade dos reis. É a hora de ficar frente a frente com os eternos grandes medos do homem [...]. É a hora de se ver no espelhado sim, mas não num espelho comum, que esse a gente tem no guarda-roupa, mas num daqueles espelhos que fazem a gente rir se vendo de uma forma inesperada. É hora de rir. (Soffredini, 1980, p.14)

A partir do manifesto *De um trabalhador sobre seu trabalho,* de Carlos Alberto Soffredini (1939-2001),[1] serão apresentados os trabalhadores e o trabalho da Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes. Ednaldo Freire, Mirtes Nogueira, Edgar Campos e Aiman Hammoud[2] se unem, na segunda metade da década de 1990, na com-

---

1 Diretor teatral e reconhecido autor dos textos *Mafalda, Mais quero um asno que me carregue que um cavalo que me derrube, Vem buscar-me que ainda sou teu, Na carrera do divino, De onde vem o verão* e outros. Em 1976, funda o Grupo de Teatro Mambembe e, em 1985, o Núcleo de Estética Teatral Popular.

2 Ednaldo Freire é diretor da Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes. Mirtes Nogueira, Edgar Campos e Aiman Hammoud são os atores que permanece-

posição da Fraternal Cia., para explorar e potencializar repertórios, pensamentos, vontades e experiências acerca da interpretação cômica popular brasileira, semelhantemente à afinidade e à busca de uma forma brasileira de fazer teatro, como registrada em 1980 no escrito de Soffredini.

Ao observar o processo empírico do circo-teatro brasileiro, em meados da década de 1970, e investigando o trabalho do ator popular brasileiro e sua interpretação, Soffredini elabora questões que norteiam pesquisas acerca da representação teatral: Que teatro o povo brasileiro vê? Quais são os elementos tradicionais? O que emociona o público? O que faz rir? Quais elementos estão presentes na técnica do artista popular? Como ele cria um tipo?

Instigado por um dos pontos em comum entre o circo e o teatro (os artistas populares de formação empírica), Soffredini explica que "os artistas tanto de um, como de outros eram artistas-do-espetáculo e levavam uma vida nômade, pois aquelas Companhias teatrais (calcadas nas principalmente portuguesas) eram tão ambulantes quanto o Circo [...]" (1980, p. 2), e que, muitas vezes, os artistas do circo passaram a montar "dramas" e "altas-comédias", enquanto os artistas de teatro passaram a trabalhar no circo. Essa troca de modalidades no final do século XIX e início do século XX, referida pelo autor, proporcionou a formação do circo-teatro[3] e de formas de representação teatral brasileira.

Ótica sobre a cultura popular brasileira

O diretor do Grupo de Teatro Mambembe – com seu olhar voltado ao Brasil, à periferia e às manifestações populares – aborda em sua pesquisa a ótica por meio da qual produções nacionais devem

ram na Cia. durante as diferentes formações de elenco ao longo da trajetória da Fraternal.

3 Sobre a formação do circo-teatro, ver: Silva, E. *Circo-teatro*, 2007.

ser abordadas. Ele critica a "ótica importada" imposta, formalmente, às manifestações características brasileiras:

> Existe também a questão da ÓTICA. Nós temos visto nos palcos brasileiros cópias de espetáculos estrangeiros – a tal ponto que eu e um amigo, num dia destes, estávamos discutindo sobre um detalhe de cena de um espetáculo produzido em São Paulo e de repente nos lembramos que eu tinha visto o espetáculo aqui e ele em Londres idêntico. Mas, eu dizia, não se trata de uma questão de CÓPIA, mas também de uma questão de ÓTICA. Muitos espetáculos que têm como características de experimentação e que vão buscar até no índio do Xingu a sua vestimenta, no entanto têm uma ÓTICA importada. A forma de abordar, de dispor a vestimenta aqui encontrada se subordina à risca a uma estética ditada por experimentadores de fora. Não que eu acho que isso seja mau não: Nada de preconceitos verde-amarelos. Mas é que eu sempre desconfiei que aqui mesmo, ali na periferia, há uma riqueza incrível de material para pesquisar, não enquanto vestimenta apenas, mas enquanto ÓTICA mesmo. E não só na periferia, no Teatro feito sobre lona, mas também no folclore, nas danças dramáticas, no Teatro popular aportado no Brasil bem antes das Companhias principalmente portuguesas (os "Pássaros" de Belém-do-Pará, os Mamulengos do Norte e Nordeste, por exemplo) e por isso já bem aclimatados, amalgamados, ou quando se trata de folclore então a pesquisa se torna mais difícil porque um grupo de pessoas como nós, sem muitos recursos financeiros, não pode se locomover pelo país para VER [...]. Bem, mas apesar disso basta ir lá (principalmente no Circo-Teatro porque está mais à mão) com um mínimo de sensibilidade e o interesse focado não no bizarro, mas no essencial, que gradativamente a tal ÓTICA vai mudando e gradativamente a gente vai mergulhando num mundo riquíssimo de estímulos. (idem, p.8).

O mundo riquíssimo de estímulos retratado por Soffredini advém não necessariamente da riqueza e diversidade visual das coloridas manifestações populares presentes em todo o território nacional brasileiro, mas, essencialmente, do ponto de vista de como elas são tratadas. O diretor alerta, assim, para o cuidado em abordar manifestações e espetáculos segundo uma ótica disciplinada por estéticas ditadas por experimentadores alheios ao contexto brasileiro.

A ótica da Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes[4] parte da visão contrária à elitista e preconceituosa das autodenominadas "classes cultas" a respeito das manifestações das classes populares; visto que a cultura popular "como um conhecimento acumulado, profundo e refinado", para a Cia. é o norteador da pesquisa e da visão de mundo dos artistas envolvidos.

> O conceito popular comumente vem acompanhado de preconceitos e desqualificações. O sentido dado ao termo refere-se a algo tosco, mal ajambrado, às vezes até possuidor de alguma beleza, porém simplória e superficial. O popular, dentro dessa visão, não atingiria a profundidade filosófica ou o rigor e a complexidade estética do tratamento que uma cultura elevada dedica às coisas do Espírito.
>
> Outras vezes, o conceito popular refere-se ao folclore, entendido como um conjunto de expressões simbólicas, geralmente olhado como resíduos decadentes, anacrônicos, expressão do saber de uma gente atrasada culturalmente e de uma época ainda imersa em concepções simplórias e supersticiosas sobre o mundo. [...] É a mesma visão elitista que vê as classes populares apenas como turba ou massa, negando-lhe individualidade e refinamento espiritual. Só o ser da elite atingiu o status de indivíduo, de ser em si, íntegro, inteiro, dentro dessa visão eivada de preconceitos [...].
>
> [...] Percebemos dentro de uma cultura que se transmite de forma oral um manancial de experiências e informações a serem vividas, descobertas e transmitidas. E a conclusão a que chegamos é que a cultura popular encerra em si um sistema de práticas complexas que alcança todo o conhecimento humano. A pesquisa dos elementos da cultura popular tem aberto inúmeras sendas para o nosso trabalho criativo e, mais que isso, altera nossa própria visão de mundo.[5]

---

4 Cia. composta, em 2008, época da pesquisa, pelo dramaturgo Luís Alberto de Abreu, o diretor Ednaldo Freire e os atores Mirtes Nogueira, Edgar Campos e Aiman Hammoud, Fernando Paz, Isadora Petrin, Luciana Viacava e Marcio Castro.

5 *Site* da Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes: www.fraternal.com.br, acessado em 20.8.2008.

Dividido claramente em duas posições opostas a respeito da cultura popular, o texto apresentado pela Fraternal Cia. reafirma a defesa da cultura popular como uma fonte inesgotável de experiências significativas que abarca todo o conhecimento humano, transmitida predominantemente de forma oral, além de pontuar o quão preconceituosas são as qualificações dadas pela elite cultural, por uma classe que impõe o seu ponto de vista como absoluto.

Para compreender essa dualidade, é importante salientar a cultura, de modo geral, como organizadora e propulsora de uma ordem simbólica que rege relações entre o homem e a natureza, dialeticamente, por meio do constante processo de modificação mútua. A partir dessa relação, surgem interpretações e modos diferentes de "cultivar" a cultura, resultando em diferentes formas de organização humana.

> se consideramos a cultura como ordem simbólica por cujo intermédio homens determinados exprimem de maneira determinada suas relações com a natureza, entre si e com o poder, bem como a maneira pela qual interpretam essas relações, a própria noção de cultura é avessa à unificação. (Chauí, 1980, p.45)

Marilena Chauí, em *Cultura e democracia*, acentua o conflito existente desde a concepção de cultura – avessa à unificação – até a sua própria estrutura por ser intermediada por homens que se encontram em lados opostos, por interesses opostos, constituída por contradições manifestas na luta de classes. Nesse contexto, enquanto a classe dominante concentrar para si os grandes meios de produção (material ou espiritual) continuará com o seu discurso "sábio e culto, enquanto discurso universal", que "pretende unificar e homogeneizar o social e o político, apagando a existência efetiva das contradições e das divisões que se exprimem como luta de classes" (idem, p.52).

A classe explorada e dominada, composta pelas classes populares, pelo povo, expressa-se por meio da cultura popular. No entanto, em determinados momentos históricos, por causa dos interesses

da classe dominante – classe que legitima o sistema de governo desde fim do século XIX no Brasil, a burguesia –, esse "povo" ora é o cidadão, ora o irracional e guardião da tradição, ora as duas acepções ao mesmo tempo.[6]

> O povo romântico – sensível, simples, iletrado, comunitário, instintivo, emotivo, irracional, puro, natural, enraizado na tradição – nasce de motivos estéticos, intelectuais e políticos. Esteticamente, é a resposta do romantismo ao classicismo, a revolta da natureza contra a 'arte' [...]. (Chauí, 1989, p.19)

De um lado, os "ilustrados", e de outro, os "românticos", ambos tendem a não revelar "as diferenças culturais postas pelo movimento histórico-social de uma sociedade de classes" (idem, p.24). Os românticos, também de forma intelectual, respondem contra o racionalismo ilustrado, exaltando os sentimentos e a emoção: eles se revoltam contra o progresso das Luzes, contra o progresso racional sem limites de território nacional, exaltando a tradição calcada em um passado ideal. Uma característica proeminente do romantismo é a necessidade de afirmação da identidade nacional, pois acredita em um invasor estrangeiro que ameaça a hierarquia de classe já consolidada, abrindo caminho, desse modo, para os nacionalismos emergentes. E a oscilação entre razão e emoção, na verdade, complementa-se e pode ser entendida da seguinte maneira: "a Razão 'vai ao povo' para educar sua sensibilidade tosca (eis o papel das vanguardas políticas), e o Sentimento 'vai às elites' para humanizá-las (eis o papel das vanguardas artísticas)" (idem, p.20).

E qual a postura que a Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes cultiva em relação à cultura popular?

---

6 "A dualidade Povo-povinho persistirá na Ilustração. Haverá, para ela, o Povo como vontade universal e legislador soberano, unidade jurídica dos cidadãos definidos pela lei, e o povinho ou populacho, ignorante, supersticioso, irracional e sobretudo sedicioso – a massa perigosa. Há, pois, o Povo como generalidade política e o povo como particularidade social, os 'pobres' [...]". (Chauí, 1989, p.16).

> O popular, pra mim, é uma linguagem onde você leva em conta a cultura do povo, todas as formas de expressão dramática que o país possui, os grupos folclóricos. Sou contra a restituição folclórica, mas a favor de criar uma linguagem própria inspirada na estética popular. (Freire, 2002, p.6)

> Na verdade a gente não resgata a cultura popular brasileira, mas a gente dialoga com ela. Ela está aí, está forte, está viva! (Abreu *et al.*, 2007)

Ao assumir o compromisso de manter um contato contínuo com as formas de manifestações populares brasileiras, abordando-as como um dos elementos principais para a elaboração estética de uma linguagem própria da Cia., Ednaldo Freire e Luís Alberto de Abreu não optam pela restituição folclórica da cultura popular, muito menos pela realização de um mero resgate. À luz das acepções já referendadas sobre o ponto de vista dos ilustrados e dos românticos, a Fraternal Cia. não pretende levar aos palcos o povo pela ótica da classe dominante; não pretende ser uma elite cultural a fichar e compactar, como resultado artístico, as manifestações do povo, pois este já cumpre o seu papel no emaranhado contexto cultural. Eles querem dialogar com essa cultura, inspirar-se nela, em seu manancial de experiências que "está aí, está forte, está viva!". Afinal, eles almejam uma linguagem própria, respeitando a autonomia da cultura popular e estabelecendo um diálogo por meio de sua própria maneira de organizá-la nos palcos do teatro brasileiro.

Marilena Chauí, em *O nacional e o popular na cultura brasileira*, desenvolve uma reflexão sobre as terminologias "nacional" e "popular", problematizando-as. A autora discute as ideologias nacionalistas e populistas, portanto, reducionistas, aproveitadas para fixar termos e ideias que se pretendem imutáveis. O nacionalismo e populismo são impulsionados pela chamada ideologia patriótica de uma classe "ilustrada e letrada" com o objetivo de consolidação da ordem burguesa. A autora usa como exemplo a política cultural do Brasil em 1968, que servia fundamentalmente à "integração nacio-

nal (a mesma consolidação da classe dominante nacional buscada no Império, na República Velha e no Estado Novo), segurança nacional (contra a guerra externa e interna subversiva) e desenvolvimento nacional (nos moldes das nações ocidentais cristãs)" (Chauí, 1983, p.34).

A integração nacional, enquanto medida política do Estado, fez substituir as fragmentadas manifestações populares por uma cultura identificada como popular. A identificação entre o popular e o regional foi firmada, convertendo o popular em patrimônio nacional sob o controle do Estado. A pretensão desse Estado autoritário no Brasil, principalmente na década de 1970, foi absorver as manifestações populares e "controlá-las enquanto seu promotor. Esse interesse pelo popular, na verdade, surgiu à medida que se desenvolviam movimentos sociais populares de oposição, tornando-se necessário contê-los" (Chauí, 1989, p. 89).

Em relação ao nacionalismo como forma de dominação via Estado, Roberto Schwarz, em *Cultura e política*, complementa:

> Num país dependente mas desenvolvimentista, de capitalização fraca e governo empreendedor, toda iniciativa mais ousada se faz em contato com o Estado. Esta mediação dá perspectiva nacional (e paternalista) à vanguarda dos vários setores da iniciativa, cujos teóricos iriam encontrar os seus impasses fundamentais já na esfera do Estado, sob forma de limite imposto a ele pela pressão imperialista e em seguida pelo marco do capitalismo. (1987a, p.66)

O Estado nacional, no contexto capitalista,[7] esforça-se pelo nacionalismo, absorvendo o popular e o nacional. Essa absorção é es-

---

7 No contexto capitalista – cujo modo de produção é baseado no interesse pelo capital, o qual se sobrepõe ao interesse do social – houve momentos específicos em território brasileiro, mas idênticos em seus objetivos de controle nacional: os anos 1930 e 1940, durante o Estado Novo, e os anos 1970, sob a ditadura dos militares e o lema do Brasil como potência desenvolvimentista. Em ambos os momentos, o Estado foi glorificado com forte cunho nacional. A ideia de tornar as riquezas culturais brasileiras em patrimônio histórico foi um projeto

cancarada quando o nacionalismo político se configura em populismo,[8] pois se quer dissimular a existência de classes sociais para que reine, hegemonicamente, uma concepção de cultura, uma concepção de mundo, como a única e correta para todo cidadão brasileiro. Contudo, é importante ressaltar que as sociedades capitalistas, que regem ações e pensamentos em prol de uma classe dominante, baseiam-se em uma divisão de classes que se pretende camuflada, muitas vezes, pela representação da identidade como unidade. Marilena Chauí aponta essa unidade como forma de ocultamento da luta de classes, de produção de um imaginário social de identificação – o povo, a nação, o Estado – que transforma a divisão em "diversidade, a contradição se torna contrariedade ou oposição, o desenvolvimento aparece como social, nacional, popular ou estatal e não como desenvolvimento do capital" (1983, p.36).

O nacional e o popular são adotados pela Fraternal Cia. de Arte e Malas-Artes com a consciência da divisão de classes e na investigação de elementos que mantêm viva a cultura popular. A permanente pesquisa da Cia. visa adequar poeticamente a realidade brasileira à linguagem cênica popular, buscando maneiras de representar o nacional, por meio da temática e das personagens calcadas na realidade brasileira, de forma universal.

Esses conceitos sobre cultura – o popular, o nacional e o universal – norteiam a pesquisa e a visão de mundo dos artistas envolvidos,

---

centralizador, cuja função era assegurar e defender os bens culturais que integravam o dito patrimônio. A planejada participação do povo nessa política de Estado era a de consumidor desses bens, já que a prioridade política era dada à difusão e reprodução de bens rentáveis. A produção popular torna-se mais um produto para a vitrine nacional exposta ao mercado consumidor, também internacional, servindo ao desenvolvimento do capitalismo via hegemonização da cultura brasileira (Ortiz, 1985, p.126).

8 "Em qualquer de suas modalidades, paternalista ou justiceiro, o populismo é uma política de manipulação das massas, às quais são imputadas passividade, imaturidade, desorganização e, consequentemente, um misto de inocência e de violência que justificam a necessidade de educá-las e controlá-las para que subam 'corretamente' ao palco da história" (Chauí, 1980, p.61).

construídas constantemente ao longo da trajetória individual, anteriormente à formação da Fraternal Cia. e, posteriormente, durante o caminho trilhado em conjunto. Com isso, no intuito de compreender melhor o estudo e a prática da Fraternal, torna-se indispensável conhecer o histórico da Cia. a partir de seus artistas-trabalhadores.

Ednaldo Freire

Advindo do movimento estudantil secundarista, engajado nas discussões da situação política do Brasil, Ednaldo Freire encontrou no teatro uma forma de desobediência civil. Por meio da arte teatral, propunha-se a questionar o contexto de repressão que o país estava vivendo no período da ditadura militar.

> Em 1964 instalou-se no Brasil o regime militar, a fim de garantir o capital e o continente contra o socialismo. [...] O povo, na ocasião, mobilizado, mas sem armas e organização própria, assistiu passivamente à troca de governo. Em seguida sofreu as consequências: intervenção e terror nos sindicatos, terror na zona rural, rebaixamento geral dos salários, expurgo especialmente nos escalões baixos das Forças Armadas, inquérito militar na Universidade, invasão de igrejas, dissolução das organizações estudantis, censura, suspensão de habeas corpus, etc. – Entretanto, para surpresa de todos, a presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data, e mais, de lá para cá não parou de crescer. (Schwarz, 1987a, p. 61)

Nesse período de intensa repressão, muitos foram torturados e presos, principalmente aqueles que organizavam o contato com os trabalhadores. Consequentemente, foram cortadas as relações entre o movimento cultural e as massas, mas ainda se mantiveram, mesmo que restritamente, manifestações artísticas que se encontravam na contramão das ideias e práticas castradoras da ditadura.

Ednaldo Freire, por exemplo, optou pelo teatro-jornal como forma de resistência ao regime. Caracterizado como jornal-vivo teatralizado, o teatro-jornal recorre a montagens de fatos políticos e acon-

tecimentos cotidianos por meio do ponto de vista de classe, da classe trabalhadora. Essa forma possui uma estrutura próxima ao teatro de variedades (Garcia, 2004, p.35). Essa prática se deu junto a outros jovens de São Bernardo do Campo que, interpretando notícias e fatos ocorridos no período, pretendiam atingir um público que não frequentava o teatro – o operário.

A partir da trajetória de alguns grupos nas décadas de 1960 e 1970, dentre eles o Teatro de Arena, podem ser observados os principais aspectos de atuação teatral nesse período de ditadura militar, possível fonte inspiradora de grupos emergentes: a produção coletiva, a atuação fora do âmbito profissional, a atitude de levar o teatro para o público da periferia, a preocupação em produzir um teatro popular e o compromisso com o espectador e sua realidade.[9]

No final da década de 1960, Ednaldo Freire e outros jovens criaram o Grêmio Estudantil João Ramalho, no Instituto Estadual de Ensino João Ramalho, em São Bernardo do Campo, e se preocuparam em elaborar e executar um tipo específico de teatro, mesmo não dominando profissionalmente a linguagem artística. O desafio estava colocado: não sabiam fazer teatro e objetivavam fazer apresentações para um público que não ia ao teatro: os trabalhadores das cidades vizinhas (Mauá e São Bernardo do Campo). Essa postura radical, se-

---

9 "Por opção, a maioria dos grupos adota um sistema amador de sustentação financeira, cada membro mantendo sua sobrevivência por meio de trabalhos de diversas naturezas e dedicando-se ao teatro durante os períodos noturnos e fins de semana.

"Há um consenso no sentido de ir buscar o público no seu *hábitat*, ou seja, nos bairros periféricos mais afastados, e de produzir um teatro que atraia e corresponda à realidade dessas populações. Esse teatro, portanto, deve ser popular, no sentido de uma linguagem acessível, e também na medida em que propõe conteúdos que digam respeito à vida desse homem da periferia. Essa vinculação com o social descarta o teatro enquanto mero entretenimento e determina um compromisso de solidariedade do produtor com os problemas e necessidades dessas populações periféricas, composta, de modo geral, por operários, pequenos comerciantes, empregados do setor do comércio e do setor bancário, funcionários sem qualificação e empregadas domésticas, muitos dos quais moradores de favelas" (Garcia, 2004, p.126).

gundo Ednaldo Freire, era expressa mais didática que elaboradamente intelectualizada. Buscava-se uma linguagem que atendesse esse público, despertando seu interesse, com intuito de abordar aspectos mais críticos da realidade, mesmo se se tratasse de um texto estrangeiro. Os textos de Bertolt Brecht foram muito utilizados e o público participava como júri ao final das encenações. Havia apresentações nas favelas e depois plenárias de discussão eram abertas.

Também o Teatro de Arena, após um primeiro momento de nacionalização e popularização do teatro (1958-1961), impulsionando a dramaturgia nacional, voltou-se para a dramaturgia clássica (1961-1964) com o objetivo de reinterpretá-la "em função do 'aqui' e 'agora', do momento histórico presente, daquilo que se supunha serem os rumos políticos do Brasil no início da década de sessenta" (Campos, 1988, p.56). Além da nacionalização dos clássicos, outras maneiras de fazer teatro para atingir uma plateia popular foram praticadas pelo Teatro de Arena: teatro de ideias, com poucos recursos, comprometido com a realidade social, teatro mais humorado, adotando deformações do real e o teatralismo, entre outros.[10]

Luís Alberto de Abreu compunha, juntamente com seu parceiro de cena Ednaldo Freire, o quadro de jovens e bravos artistas na construção do teatro-jornal. Realizando tal atividade, dita perigosa e subversiva, esses jovens não se acanhavam em continuar na militância. A busca por uma linguagem de maior comunicabilidade com o público levou-os a pesquisar formas de expressão popular: danças dramáticas, circo-teatro, teatro de revista etc.

Sobre o movimento estudantil e o público mais inteligente e politizado atuantes no período posterior ao golpe militar Roberto Schwarz comenta em *Cultura e política*:

> o conteúdo principal deste movimento terá sido uma transformação de forma, a alteração do lugar social do palco. Em continuidade com o teatro de agitação da fase Goulart, a cena e com ela a língua e a cultura

---

10 Ver Silva, 2008.

> foram despidas de sua elevação "essencial", cujo aspecto ideológico, de ornamento das classes dominantes, estava a nu. Subitamente, o bom teatro que durante anos discutira em português de escola o adultério, a liberdade, a angústia, parecia recuado de uma era. Estava feita uma espécie de revolução brechtiana [...] (1987a, p.81)

Influenciado pelos movimentos teatrais do Teatro de Arena e do Teatro Oficina, Ednaldo Freire realizou um curso com Edson Santana, do Núcleo de Teatro-jornal, no Teatro de Arena.[11] Freire relata o dever de mensalmente prestar contas à censura no período da ditadura militar que, anteriormente à encenação, obrigava a enviar o texto teatral a Brasília. Posteriormente à averiguação do texto, a peça precisaria ser assistida por censor ou censores, durante o ensaio-geral (às vésperas da estreia) e, somente a partir disso, era liberada.

Ednaldo Freire contribuiu com a fundação do Centro Cultural Guimarães Rosa, na cidade de São Bernardo do Campo, em 1970, que se constituiu em um centro de estudo e treinamento teatral: "Queríamos aprender o ofício antigamente... Não seus gêneros específicos. Queríamos fazer teatro!" (2008, entrevista), afirma. Importantes diretores de teatro (como Sergio Rosseti, Edelcio Mostaço e Roberto Vignati) foram convidados a lecionar no período da noite no Centro Cultural – horário disponível dos jovens fundadores, já que trabalhavam, em sua maioria, em fábricas durante o dia. Para complementar sua formação, Ednaldo Freire também se aproximou

11 O Núcleo Arena surge do curso dado no Arena por Heleni Guariba e Cecília Thumim. Membros: Celso Frateschi, Hélio Muniz, Denise Del Vecchio, Edson Santana e Dulce Muniz. "Apoiados por Augusto Boal, o então Núcleo Arena – futuro Núcleo Independente – passa a desenvolver a ideia de teatro-jornal, experimentando diferentes técnicas de dramatização de notícias que apresenta em sessões fechadas para um restrito público de amigos e colegas. Durante vários meses essas apresentações se repetem quinzenalmente, e o interesse despertado pela experiência provoca a formação de novos grupos de teatro-jornal. Após seis meses, já existem cerca de vinte grupos que ensaiam no Areninha, sob a supervisão do Núcleo" (Garcia, 2004, p.139).

do pensador e diretor teatral Eugênio Kusnet, durante um curso realizado para atores na Fundação das Artes de São Caetano do Sul.

O foco do grupo de jovens de São Bernardo do Campo não era um teatro de cunho pessoal, muito menos aquele que cultivasse a vaidade do artista. Tinham necessidade de formar e trabalhar em grupo. Assim, em meados da década de 1970, o então trabalhador da Scania[12] Ednaldo Freire responsabilizou-se e colaborou com a direção teatral de grupos pertencentes à cidade de Mauá,[13] Ribeirão Pires e Santo André. "Cada um trabalhava fora, o teatro não poderia ser considerado mercadoria, pois não dependíamos financeiramente dele", conta o diretor (ibidem).

Em 1975, Ednaldo resolveu dedicar-se integralmente ao teatro, desligando-se, enfim, da Scania. No mesmo ano, o diretor teatral Carlos Alberto Soffredini convidou artistas de diferentes trajetórias para integrar o Grupo de Teatro Mambembe, composto por artistas amadores do ABC[14] e também por estudantes da Escola de Comunicação e Artes (ECA) e da Escola de Arte Dramática (EAD)[15] da Universidade de São Paulo.

Ao integrar-se ao Grupo de Teatro Mambembe e, principalmente, à pesquisa da poética brasileira que o grupo buscava, Ednaldo profissionalizou-se. Decidido a dedicar-se à pesquisa teatral, via grupo, e também ao tema da cultura brasileira, aprofundou seu conhecimento acerca da linguagem popular e das técnicas desenvolvidas por Soffredini.

---

12 Fábrica instalada em São Bernardo do Campo (SP) em 1962, que produz caminhões pesados, ônibus e motores a diesel.

13 O primeiro trabalho de Ednaldo Freire enquanto diretor foi na cidade de Mauá em 1975, quando ainda pertencia ao grupo Guimarães Rosa.

14 Ednaldo Freire, Calixto de Inhamuns, Noemi Gerbelli, Sergio Rosseti e Mário Cesar Camargo.

15 Suszana Lakatos, Flavio Dias, Sergio Rosseti e Wanderlei Martins.

Influência de Soffredini e do Grupo de Teatro Mambembe

Por acreditar que a produção cultural nacional possuía uma trajetória submissa e colonizada, o objetivo primordial do diretor do Teatro Mambembe, Carlos Alberto Soffredini, era fazer valer a voz e os meios de expressão daquilo que se podia chamar de brasileiro. "Soffredini não tinha um compromisso nacionalista radical. Fazia teatro em torno do seu país... Falava do país... Trazia referências dele", explica Ednaldo Freire, completando: "a cultura popular é universal, do povo, representa a massa dos excluídos no mundo todo" (ibidem).

Ao discordar das opiniões de Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado, que desvalorizavam o teatro de revista e a comédia, considerando-os como gêneros menores, Soffredini resolveu trabalhar matrizes desses gêneros enfocando seu compromisso com o homem, e não qualquer homem, mas aquele que vive no hemisfério Sul, na América Latina, em um país chamado Brasil.

O grupo, posteriormente intitulado Mambembe, passou a trabalhar em um pavilhão de alumínio,[16] estrutura semelhante à do circo-teatro. Ednaldo Freire relata que a mistura de atores da EAD e artistas circenses, inicialmente, não deu certo, pois estes, com suas leis próprias, contrapunham os stanislavskianos da EAD, principalmente no que concerne à relação com o público: os circenses dialogavam diretamente com a plateia; os primeiros com uma (quarta) parede.

Uma das atividades proposta por Soffredini, diretor durante três anos do Grupo de Teatro Mambembe, foi frequentar circos-teatros, principalmente o Circo Bandeirante, localizado na região norte da cidade de São Paulo. "A criação do texto *Vem buscar-me que ainda sou teu*, por exemplo, é inspirada na observação da forma de inter-

16 A ideia de criar o grupo Mambembe nasceu no Pavilhão da Vic Militello. O grupo só seria fundado em 1976 no Sesc Consolação.

pretação usada no circo", afirma Ednaldo Freire. E uma pergunta pairava inquieta: "Como os circenses comunicavam-se com a plateia tão facilmente?" (ibidem).

Primeiramente, a função do circo-teatro é agradar ao público e torná-lo peça fundamental para a realização do espetáculo, pois "ao público, no teatro popular, cabem todas as explicações. Ele é o *deus*. Tem que compreender tudo" (Veneziano, 1991, p.157).

> O Circo-Teatro tem uma finalidade imediata: ele não é feito para ser avaliado pelos entendidos ou pelos críticos em colunas especializadas, nem para ser comentado nas mesas dos bares da moda, nem para ir figurar nos anais da história do espetáculo. Não: ele é feito para agradar o público, para que este volte no dia seguinte e compre seu ingresso na bilheteria para possibilitar ao artista a compra de comida no dia seguinte... e assim por diante. (Soffredini, 1980, p.2)

O público não é apenas peça fundamental no circo-teatro durante o ato cênico, mas também primordial para manter a lona em pé. É o público quem sustenta a permanência do circo ou do pavilhão, do espetáculo e dos artistas, quando compra seu ingresso na bilheteria. Um dos mecanismos para construir e alicerçar esse pacto com a plateia é o processo de triangulação, ferramenta necessária ao artista, uma das bases de qualquer tipo de apresentação popular.

Mirtes Nogueira

A única atriz presente desde a primeira fase da Fraternal Cia., iniciada em 1993, Mirtes Nogueira ingressou em 1989 no Teatro Escola Macunaíma,[17] não concluindo o curso integralmente: "Já queria ir pro palco. Lá (Teatro Escola Macunaíma) era muita teoria..." (Nogueira, 2008, entrevista).

---

17 O Teatro Escola Macunaíma foi fundado em 1974 por Flávio Império, Myriam Muniz e Silvio Zilber. (www.macunaima.com.br)

Seu encantamento pelo teatro deu-se quando, ainda menina, assistiu a peças infantis. Logo cedo entrou em contato com o circo, em especial o circo-teatro. Apreciava não somente a dramaturgia do circo, mas um dos seus principais componentes: o palhaço. Ela conta que, ao acompanhar fielmente a todas as apresentações de circo-teatro na Zona Leste, região onde morava, colocava-se em pé ao lado do ponto,[18] localizado dentro de uma caixinha de madeira na boca do palco. Ao ouvir o ponto dizer o texto para os atores, Mirtes representava o texto olhando para os atores, como se conjugasse das expressões destes.

Sua trajetória concretizou-se na participação em grupos de teatro com enfoque infanto-juvenil. Em 1994, a atriz assistiu pela primeira vez à peça *O parturião,* no Teatro das Nações, da Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes. Até então pouco próxima à linguagem cômica, encheu-se de graça, pois artística e profissionalmente só havia trabalhado com peças de cunho fortemente dramático, didático e trágico.

Com o diretor Cícero Ferreira, também preparador vocal do grupo da Siemens (grupo que, posteriormente, consolidou-se na Fraternal Cia.), montou *Morte e vida severina,* de João Cabral de Melo Neto, em 1994. No mesmo ano, concorreu com *O parturião* no Festival Paulistano de Teatro Amador (Fepama), no Teatro Alfredo Mesquita. Posteriormente a esse encontro com o grupo da Siemens, no qual fez uma pequena participação carregando o estandarte do espetáculo, foi apresentada ao administrador do grupo, Gilmar Guido, para compor o elenco. Mirtes Nogueira foi convidada a integrar o grupo, já que a funcionária-atriz da Siemens, Edna Silva, havia saído. Mirtes aceitou de pronto.

---

18 "O ponto ajuda os atores em dificuldade, falando em voz baixa, soprando, articulando bem, mas sem gritar, a partir dos bastidores ou do buraco, mascarado por um 'nicho' (ou capô) no meio e na frente do palco. Sopra-se a palavra ou, se o ator se embaralha na frase, a frase seguinte, tomando cuidado com os tempos de extensão variável para não confundi-los com lapsos de memória. O bom ponto deve saber, ao observar os atores, antecipar o erro ou a dificuldade e interferir no momento exato" (Pavis, 2005, p.297).

Mirtes e a Fraternal Cia. de Arte e Malas-Artes, sediadas e patrocinadas pela Siemens, ensaiavam após o expediente de trabalho. Não só a empresa apoiava a iniciativa cultural, como também os integrantes acreditavam e se deliciavam com a experimentação artística. A entusiasmadíssima atriz revelou o prazer em trabalhar juntamente aos artistas que sempre admirou: os integrantes da Fraternal Cia. (Ednaldo Freire, diretor, e Luís Alberto de Abreu, dramaturgo), além de Augusto Pompeo, preparador corporal do grupo em seu momento inicial.

Edgar Campos

Edgar Campos, que integrou o elenco da Fraternal Cia. em 1998, iniciou sua trajetória artística em 1976 em um grupo jovem amador voltado à comunidade religiosa, localizado na Zona Leste de São Paulo.

Com a proximidade ao circo, ao palhaço, ao estado de espírito lúdico, Edgar almejava manter a brincadeira nos palcos e optou, desde então, por trabalhos cênicos voltados para a comédia. Montou textos de César Vieira, diretor do grupo Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV), entre eles o *Império brasílico*, em 1977, com o grupo amador Angaris, de São Miguel Paulista, com direção de Bruno Barroso, aprofundando sua pesquisa na linguagem popular.

Seus trabalhos ditos profissionais ocorreram a partir de 1979, posteriormente à atuação em festivais de teatro amador na Zona Leste. Nesse período, foi convidado a participar da montagem de *O dragão*, texto de Ivan José e direção de Roberto Lage, encenada no Teatro Studio São Pedro. No mesmo ano, Edgar apresentou-se em espaços como o Bar Porão,[19] com a peça *Pra olhar e sorrir*, texto e direção de Sebastião Apolônio. No Café Teatro Diniz,[20] participou

19 Antigamente localizado na Rua Rocha, no bairro da Bela Vista em São Paulo.

20 Antigamente localizado na Rua Major Sertório, no bairro Vila Buarque, em São Paulo.

da montagem *As eruditas tropicais,* com direção de Sebastião Apolônio.

Sob a direção de Jamil Dias, teve oportunidade de realizar um processo de pesquisa teatral, com direito à improvisação concomitante à escritura do texto dramatúrgico intitulado *Do fundo do baú,* em 1980, e ao levantamento de personagens advindos do imaginário popular, representativos e universais. "O negócio é trabalhar com grupo" (Campos, 2008, entrevista), o ator constatou mediante essa experiência.

Edgar Campos também se aventurou no musical *Toquinho,* primeira montagem de *A casa de brinquedo,* de Toquinho e Elifas Andreatto, no Teatro TUCA, em 1983, com direção de Mario Masetti. Ao final do teste para integrar o elenco do musical, Edgar Campos disse a Masetti: "Cantar eu não canto, mas humor eu tenho!" (ibidem). Ousado, configurou-se como curinga do espetáculo e tinha a função de ligar as cenas, sem precisar cantar.

Além desses diretores, Edgar Campos trabalhou com Antunes Filho, em 1984, envolvendo-se em uma pesquisa sobre o universo do caipira, tendo como base o texto de Antonio Candido, *Os parceiros do rio bonito.*[21] Chegado o ano de 1998, Edgar foi indicado a substituir o ator Sérgio Rosa da Fraternal Cia. no espetáculo *Iepe,* de Luís Alberto de Abreu.

Aiman Hammoud

Sua aproximação ao universo cômico-popular vem de sua participação em montagens de 1975, no Teatro Aplicado,[22] no qual desenvolvia espetáculos populares e produções regionais. Participou da montagem de *O morro de ouro,* de Eduardo Campos e direção de

21 Candido, A. *Os parceiros do rio bonito.* Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1964 (Coleção Documentos Brasil). Esse mesmo texto serviu de base a Soffredini para a montagem de *Na carrera do divino.*

22 Atual Teatro Bibi Ferreira, em São Paulo.

Haroldo Serra e, em 1977, do *Auto de Natal corintiense*, direção e dramaturgia de Jurandir Pereira.

Até então, era contratado como ator profissional, sem um vínculo efetivo, por grupos descomprometidos com a realização aprofundada de uma pesquisa estética, segundo o ator, o que o desapontava e o fazia continuar a busca por um grupo que contemplasse esse "quesito". "O Grupo Mambembe (coordenado por Carlos Alberto Soffredini) era muito visado e, por isso, difícil de entrar" (Hammoud, 2008, entrevista), lamentou-se Aiman, exemplificando a dificuldade de integrar-se a grupos de específica contundência teatral.

Em 1979, Aiman participou da fundação do grupo paulistano Apoena, atualmente chamado Engenho Teatral, e atuou nos espetáculos com texto e direção de Luís Carlos Moreira: *Mãos sujas de terra*, no Teatro de Arena (1980), e *A ferro e fogo*, no Teatro Auditório Augusta (1981); espetáculos cuja temática tratava de posseiros expulsos de suas terras e do movimento operário, respectivamente.

Durante a década de 1980, Aiman Hammoud integrou vários grupos, dos quais participou apenas nas primeiras montagens. Entre as montagens, o ator participou de *Sai da frente que atrás vem gente*, texto de Luís Alberto de Abreu e direção de Mario Masetti, no Teatro Taib,[23] em 1984. Nesse trabalho, Aiman Hammoud envolveu-se na pesquisa já desenvolvida por Masetti, calcada no ator cômico brasileiro e na linguagem cênica popular, na dança e na música como elementos fundamentais para a construção da personagem. E, em meados da década de 1990, alguns momentos importantes na trajetória do ator foram trilhados junto ao grupo Tapa,[24]

23 Localizado na Rua Três Rios, 246, no bairro do Bom Retiro, em São Paulo.

24 O Teatro Amador Produções Artísticas (Tapa) é fundado em 1979, no Rio de Janeiro, e dirigido desde então por Eduardo Tolentino de Araújo. Residente em São Paulo a partir de meados da década de 1980, o grupo enfatiza o texto como principal elemento em suas montagens. Algumas montagens foram: *Uma peça por outra*, de Jean Tardieu; *O anel e a rosa*, de William Makepeace Thackeray; *O noviço*, de Martins Pena; *As viúvas* e *a casa de orates*, de Artur e Aluísio Azevedo; *O alienista*, de Machado de Assis; *O telescópio* e *Rasto atrás*,

vivenciando exercícios de instrumentalização para o ator por meio da valorização dramatúrgica, pesquisa muito focada no texto e na oralidade.

No Teatro de Arena, no qual atuava com a peça *Coisa de louco*, de Luís Fernando Veríssimo e direção de Masetti, em 1995, Aiman entrou em contato com a Fraternal, devido ao convite de Mario Masetti à Cia. para a ocupação do teatro. Em 1999, Aiman foi convidado a integrar-se ao elenco da Fraternal Cia.

Interpretação cômica popular

Ednaldo Freire, Mirtes Nogueira, Edgar Campos e Aiman Hammoud trilharam seus caminhos no teatro brasileiro, em especial em São Paulo, e optaram pela linguagem cômica popular. A trajetória desses trabalhadores do teatro fez com que, em certo momento – década de 1990 –, se encontrassem. A composição da Fraternal Cia. de Arte e Malas-Artes deu-se a partir de algumas afinidades, apontadas anteriormente, como a escolha de trabalhos e montagens de autores nacionais, a estética do circo e do teatro de revista, a busca do prazer em cena, do desejo de integrar-se a um coletivo teatral de pesquisa e compromisso com a cultura popular.

> O povo tem a sua forma dramática de expressão através dos ritos. Ele sempre festeja; festeja a chuva que traz a colheita, festeja ao fazer um churrasco ou ao colocar uma laje no telhado. O povo festeja no sentido mais bonito, que é a confraternização. [...] É por isso que eu gosto de trabalhar em grupo e não vejo outra forma de fazer teatro. Acredito que o ator não pode ser uma peça de xadrez nas mãos do diretor, sendo

---

de Jorge Andrade; *Moço em estado de sítio* e *Corpo a corpo,* de Oduvaldo Vianna Filho; *Vestido de noiva* e *A serpente,* de Nelson Rodrigues; *Morte e vida severina,* de João Cabral de Melo Neto; *Navalha na carne,* de Plínio Marcos; *As raposas do café,* de Antonio Bivar e Celso Luiz Paulini; *Do fundo do lago escuro,* de Domingos Oliveira; *Os órfãos de Jânio,* de Millôr Fernandes.

> manipulado de lá para cá. A própria palavra ator pressupõe um elemento que age. Por isso ele tem que ajudar a construir. (Freire, 2002, p.5)

Para a construção da linguagem cômica popular, para que exista efetivamente a confraternização cênica que esses artistas-trabalhadores almejam, é fundamental o trabalho do ator, o mediador entre as realidades construídas e comentadas ao vivo ao longo da encenação.

Triangulação

Partindo do princípio segundo o qual é por meio do público que se realiza o teatro popular, tendo em vista seu foco celebrativo coletivo, o teatro popular propicia uma instigante integração com o espectador. Desse modo, as técnicas da triangulação, sabedoria ancestral dos artistas populares e enfatizadas no circo-teatro e no teatro de revista, foram sistematizadas no escrito de Soffredini e estudadas pelos membros do Grupo de Teatro Mambembe. Essas técnicas foram apropriadas conscientemente por Ednaldo Freire e serviram de ferramenta para a futura condução de seu trabalho como diretor da Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes.

Soffredini explica e sistematiza o processo da triangulação, figurando-o literalmente em um triângulo, cuja base é composta pelos artistas que representam, e o vértice, o público, para o qual agem e reagem, estabelecendo um processo direto de comunicação e integração.

> O público é o vértice de maior peso do triângulo. É o CÚMPLICE, na representação. É o CENTRO dela. É para ele que se CONTA a história, portanto ele é o dono dessa história. Muitas vezes ele conhece dados dela que ou um ou os outros dois vértices do triângulo (os atores) desconhecem. Ele conhece o caráter e a intenção de cada personagem, uma vez que cada ator, ao entrar em cena, deve ter como meta REVELAR o seu personagem, a intenção dele e, é claro, a sua ação dentro da ação (história). A partir dessa CUMPLICIDADE com o público, dessa CENTRALIZAÇÃO nele, dessa DOAÇÃO a ele da ação (história,

> representação) é que se estabelece a base do jogo teatral. Os gregos já sabiam disso. E as velhas peças românticas abriam margem para esse jogo através do APARTE, que, em última análise, é a forma tosca, a partir da qual, elaborando, nós chegamos ao processo do TRIÂNGULO. (Soffredini, 1980, p.4)

Ednaldo Freire afirma que, intuitivamente, adquiriu a técnica de triangulação, mesmo antes do Grupo Mambembe, pois desde quando era apenas espectador não o agradava assistir a espetáculos sem esse expediente: "A quarta parede é melhor apreciada em uma sala escura de cinema. Eu tinha que interagir com a plateia" (Freire, 2008, entrevista). No circo, bem como no teatro de revista, percebeu que a triangulação existe correntemente, ou seja, interpretar e conversar com o público são ações que ocorrem o tempo todo.

O pesquisador Rubens Brito, ao estudar os procedimentos do Grupo de Teatro Mambembe na montagem de rua de *Dom Quixote*,[25] reafirma a importância do processo de triangulação – do jogo cênico – para a apropriação de uma interpretação brasileira pelo ator. Ele explica a função da triangulação de incluir o espectador no jogo, função intrínseca ao ser e revelar a personagem na relação palco-plateia. O processamento dessa continuidade do *ser* (personagem/cena) e da descontinuidade do *como* se é (personagem/cena) resulta no triângulo, nas duas funções da personagem e do espetáculo (Brito, 2004, p.195). Não há, assim, jogos escondidos, como já afirmara Soffredini em seu escrito, reiterado por Rubens Brito.[26]

Esse tipo de interpretação é trabalhosa, exige do ator a consciência de estar jogando consigo mesmo e com a plateia e exige um trei-

---

25 Primeira montagem do Grupo de Teatro Mambembe, *A vida do grande Dom Quixote de La Mancha e do gordo Sancho Pança*, em 1976. Integravam o elenco Flávio Dias, Suzana Lakatos, Wanderley Martins, Rubens Brito, Douglas Salgado, Ednaldo Freire e Calixto de Inhamus.

26 "O ator não faz nada 'escondido' do público; ao contrário, o ator revela sua criação, incorpora a reação do público em seu jogo e direciona a plateia para o jogo do outro ator; é dessa forma que a triangulação incorpora o público no jogo cênico" (Brito, 2004, p.204).

namento constante. E a "maior dificuldade do treinamento se situa na compreensão e no domínio da REAÇÃO como elemento integrante da triangulação; a reação, na verdade, é o cerne dessa técnica: o momento de sua realização é o momento no qual se estabelece o diálogo franco com a plateia" (idem, p.198). Quando um ator reage em consequência à ação do outro por meio do público, torna este último cúmplice de sua reação e centraliza nele o espetáculo.

As referências de interpretação no circo-teatro e no teatro de rua para a sistematização do processo de triangulação tornaram-se presentes não só na vivência estética de Ednaldo Freire como integrante do Grupo de Teatro Mambembe, mas também na trajetória teatral dos atores Mirtes Nogueira, Aiman Hammoud e Edgar Campos, na montagem de peças de cunho popular que utilizavam o recurso do triângulo e ao observar grandes mestres cômicos brasileiros. Edgar Campos, por exemplo, tem uma forte referência em Oscarito (1906-1970):[27] o ator manifesta a admiração pela interpretação do artista cômico ao triangular com o espectador das telas do cinema brasileiro (Campos, 2008, entrevista).

As sutilezas de relação com o público, como denomina Ednaldo Freire,[28] não estão evidenciadas na interpretação do ator dramático, com forte influência de Stanislavski, ator que tem pudor de se achar ridículo, que "se esconde atrás da personagem". Elas estão eviden-

---

27 Filho de uma família de circenses, com uma tradição de mais de 400 anos de picadeiro, Oscar Lorenzo Jacinto de la Imaculada Concepción Teresa Dias, cujo diminutivo ficou sendo Oscarito, nascido na Espanha, veio com um ano para o Brasil, onde se naturalizou e se tornou um dos maiores gênios da comédia brasileira. Ao lado da família, estreou no circo aos cinco anos, como índio numa adaptação de *O guarani*, de José de Alencar. Foi palhaço, acrobata, trapezista e ator de teatro de revista. Destacou-se nos palcos satirizando Getúlio Vargas em *Calma, Gegê* (1932). Sua primeira aparição nas telas foi em *A voz do carnaval* (1933).

28 Ednaldo cita também a *commedia dell'arte*: "Com a máscara não se pode ficar de perfil. Quando representa tem que ser de frente, se indigna, olha e triangula. Não pode ficar se mexendo quando o outro está falando. Sutilezas que não são complicadas" (Freire, 2008, entrevista).

ciadas nas personagens-tipo, personagens previamente reveladas ao público e provindas do imaginário popular.

Odette Aslan, em *O ator no século XX*, ao estudar o trabalho do ator, dentre outros, parte dos experimentos de Stanislavski, apontando a necessidade de "viver" psicologicamente o papel e não representá-lo meramente:

> Partindo da biografia da personagem, de seu comportamento, das circunstâncias da ação, o ator procede "como se", entra em um processo psicológico que desencadeia nele o sentimento real, ele "vive" o acontecimento e suas consequências, em vez de contentar-se em reproduzir a manifestação exterior de um sentimento que ele não sente. (2008, p.76)

A intenção é que o ator e a personagem se confundam em um jogo contínuo de ações, em que tudo deve ter um objetivo, deve ser justificado. Nesse jogo, é convencendo o parceiro de cena que se convence o público, pois o ator (e a personagem) somente age em relação direta com seus parceiros, "não pensa nos espectadores, nem lhes dá piscadelas acumpliciadoras" (idem, p. 72).

Ao comentar sobre o triângulo, o diretor do Grupo de Teatro Mambembe enfatiza a entrega total do artista ao jogo cênico, não esquecendo, é claro, que o público dele participa também:

> O ator se entrega sim, ele se envolve sim, mas em nenhum momento ele se esquece que está no palco, nem por um segundo ele ignora o público. Pelo contrário: na maior parte das vezes ele "contracena" com o público, estabelecendo o que nós chamamos de "triângulo". Assim: dois atores em cena; um deve fazer uma pergunta para o OUTRO; um faz a pergunta para o público e não diretamente para o OUTRO (nada de relação olho-no-olho, portanto); e o OUTRO responde também através do público. Parece uma coisa simples, mas essa forma de contracenar sempre "através" do público põe este último sempre no centro da representação. Outra forma de estabelecer o "triângulo": as ações e reações de um ator (personagem) estão sempre abertas para o público (não há psicologismos e por isso não há jogos escondidos). Se um ator, por exemplo, reage ao que um outro ator está dizendo ele "diz" (mesmo

> sem palavras) a sua reação diretamente para o público. Dessa forma pode-se também, por exemplo, valorizar muito cada nuança da intenção de um ator que fala, através da reação que ele causa no seu interlocutor. (Soffredini, 1980, p.4)

E, em favor da relação direta com o público, Ednaldo Freire comenta sobre sua opção estética pelo teatro popular e os tipos brasileiros:

> A minha trajetória e o meu "namoro" com o teatro popular e os tipos brasileiros sempre estiveram presentes desde a origem, quase como uma missão, uma meta a ser alcançada. Para mim, a dor do Hamlet não pode ser maior do que a fome do nordestino. (Freire, 2002, p.6)

O circo-teatro, o teatro de revista e as experiências estéticas ocorridas no Grupo de Teatro Mambembe fundamentaram técnicas e conhecimentos acerca da interpretação popular para o diretor da Fraternal. Em sua caminhada artística, Ednaldo Freire relaciona-se com outros trabalhadores da arte que complementam e põem em prática sua pesquisa aprofundada com os jovens estudantes de São Bernardo do Campo e com os trabalhadores do Grupo de Teatro Mambembe. E cabe aos atores da Fraternal Cia. de Arte e Malas-Artes materializar cenicamente os anseios dramatúrgicos impulsionados pelos mentores da Cia.: Ednaldo Freire e Luís Alberto de Abreu.

Improvisação

> A forma teatral é o resultado de um processo voluntário e premeditado de criação, onde a espontaneidade e o intuitivo também exercem um papel de importância. A esse processo podemos chamar de improvisação, como algo inesperado ou inacabado, que vai surgindo no decorrer da criação artística. (Chacra, 1991, p.14)

A espontaneidade e o intuitivo, segundo Sandra Chacra, exercem importante papel no resultado da forma teatral e o mais

instigante é o seu processo surgido no decorrer da criação artística. Por ser o teatro de natureza momentânea e transitória, o caráter improvisacional está evidenciado na impossibilidade de repetição exata do fenômeno teatral a cada apresentação, mesmo que o teatro já tenha atingido seu grau máximo de cristalização. A obra teatral não se restringe a uma forma acabada, porque está constantemente em construção, inclusive quando posta à prova, para o público. Assim, como o fenômeno da forma teatral acontece no decorrer do espetáculo, enquanto há o jogo cênico por conta do envolvimento/jogo entre os atores e os espectadores, há elaboração e improvisação teatral.

Dario Fo, em *Manual mínimo do ator*, afirma que a improvisação e o incidente são os elementos fundamentais e comuns à atividade dos cômicos. Tendo em vista o jogo direto com o público, procurando mostrar-lhe o quanto é importante sua participação no fenômeno teatral, a improvisação e o incidente são propositalmente incorporados pelos cômicos e jograis[29] ao criar situações que ampliem os efeitos dramáticos, deem reviravoltas em momentos da representação: "Às vezes, o incidente era até mesmo organizado para que os espectadores se sentissem protagonistas do espetáculo" (Fo, 1999, p.117).

Logo, perante a receptividade provocada pelo teatro, tratando-se da interpretação cômica popular, o que interessa é a participação efetiva do espectador no desenrolar da improvisação, é tê-lo como termômetro e bússola do jogo teatral.

A liberdade momentânea vivenciada na improvisação e no jogo entre ator e público também está ligada aos jogos infantis e suas possibilidades de experimentação, a partir de determinada regra fixa, de conhecimento prévio e geral. Dario Fo, imageticamente, refere-se à liberdade de improvisação prevista no jogo infantil, comparan-

29 "Mas o que é um jogral? É um mímico que, além de usar o gesto, vale-se da palavra e do canto. Na maior parte dos casos, ele não se serve de nenhum texto escrito, mas transmite uma tradição oral, atuando de memória e também improvisando com frequência" (Fo, 1999, p.133).

do de forma peculiar e engraçada a brincadeira infantil e a brincadeira adulta do fazer teatral:

> Sem exceção, todo jogo infantil respira liberdade. Existe o sendo do grotesco, sugestão, alegoria, síntese. Até o momento em que o adulto chega e diz: "Vamos brincar de teatro"; imediatamente, a inspiração desaparece, dando lugar à asfixia [...] Surge uma movimentação afobada, plena de regras insossas e arbitrárias, fazendo da cena teatral o rascunho do óbvio, um estereótipo polido como se fosse um molde de gesso, vibrante de imaginação como uma muzzarela defumada tipo exportação. (ibidem, p.92)

Avesso ao "rascunho do óbvio", do "estereótipo polido como se fosse molde de gesso", a partir do estudo realizado sobre os cômicos *dell'arte* – os cômicos profissionais das praças da Itália nos séculos XVI e XVII –, Dario Fo faz uma recomendação aos atores sobre o importante exercício da improvisação, pois o teatro vai muito além da "literatura posta em cena":

> Os atores precisam aprender a fabricar o próprio teatro. De que serve o exercício da improvisação? Para tecer e impostar um texto com palavras, gestos e situações imediatas. Mas, principalmente, para retirar dos atores a falsa e perigosa ideia de que o teatro não é nada além do que a literatura posta em cena, recitada, cenografada, em vez de simplesmente lida. (ibidem, p.323)

Assim, Fo convida o ator a fabricar seu próprio teatro por meio da improvisação.

Personagem

A personagem torna-se figura central na análise da interpretação cômica; ela é veículo ficcional que extrapola os limites do próprio ser humano, limites de visão da realidade em geral e de si mesmo. O(s) protagonista(s) da análise e compreensão da trajetória

cômica desenvolvida pela Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes serão as personagens criadas nos diferentes momentos de pesquisa da Cia.

> A ficção é um lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em que, transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação. (Rosenfeld, 1981, p.48)

Anatol Rosenfeld esclarece, em seu ensaio *Literatura e personagem*, a potência do mundo mediado no palco pelos atores e cenários (mundo "de objectualidades puramente intencionais"), a qual se superpõe à realidade, significando-a. O professor acrescenta que "no teatro a personagem não só constitui a ficção, mas 'funda', onticamente, o próprio espetáculo (através do ator)" (ibidem, p.31).

Renata Pallottini, em *A construção da personagem*, argumenta que na obra teatral é necessário que exista a ação dramática, "motor da máquina teatral", impulsionada por um sujeito, no caso, uma personagem (1989, p.11).[30] Acontecimentos, vontades, sentimentos e emoções movimentam as engrenagens da peça de teatro orquestradas pelas personagens, que sofrem também as consequências.

O artista-autor, ao ter ciência de seus objetivos, cuidadosamente organiza os elementos que darão (ou não) veracidade às personagens, escolhe-os, seleciona-os e monta-os de acordo com o que quer atingir. No entanto, tratando-se da arte cênica, o artista-ator é fundamental para a concepção da personagem, pois é ele quem concre-

30 "O personagem é um determinante da ação, que é, portanto, um resultado de sua existência e da forma como ela se apresenta. O personagem é o ser humano (ou um ser humanizado, antropomorfizado) recriado na cena por um artista-autor, e por um artista-ator" (Pallotini, 1989, p.11).

tiza e dá vida ao ser humano recriado em cena. Para a recepção do espetáculo, o aspecto físico da personagem é o mais marcante, pois é o ator-personagem quem entrará em contato direto com o espectador, leitor primordial da encenação da peça.

A Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes, partindo do estudo da comédia popular brasileira, opta por não trabalhar com personagens que representam seres humanos vitimados por fatalidades e por suas próprias ações, mas sim com personagens que se empenham "em obter algo que, não obtido, apenas lhe causará uma frustração, ela mesma risível" (ibidem, p.32). Para principiar a aterrissagem no terreno fértil da comédia e de seus personagens, Pallottini afirma sobre a personagem cômica:

> os personagens cômicos são, via de regra, donos do seu nariz; não estão determinados por mitos que os apresentam enquanto prendem, não carregam os efeitos das maldições e vaticínios. São pessoas em geral comuns, que querem alguma coisa e vão tentar conseguir o que querem. Naturalmente, são gente de seu tempo e de seu lugar, e estas circunstâncias os marcam. (ibidem, p.43)

Uma pergunta é importantíssima: Que ser humano a Fraternal Cia. pretende representar? A partir de qual ponto de vista a obra dramática é abordada?

Mariângela Alves de Lima indica uma resposta ao pontuar quem foram, quem são e quem serão os protagonistas da comédia popular. Na apresentação da *Comédia popular brasileira*, livro da Fraternal Cia. de Arte e Malas Artes, a crítica escreve:

> De fato, vivem ainda na comédia circense, nos folguedos populares, no cancioneiro e no cordel as estruturas narrativas e os tipos criados pelos gregos, apropriados pelos romanos e mais tarde mesclados ao fabulário cristão do período medieval. Sua sobrevivência atesta um dinamismo e também a incômoda sucessão de organizações sociais que excluem e humilham o ser humano. Os pobres serão os eternos protagonistas da comédia popular. (1997, p.10)

Partindo da última frase presente na reflexão dessa autora, de que "os pobres serão os eternos protagonistas da comédia popular", pode-se entender que, segundo a crítica, enquanto houver organizações sociais que excluam o ser humano, este, humilhado, será alvo da comédia popular. Será a personagem humilhada alvo da comédia popular desenvolvida pela Fraternal Cia.? A característica dada às personagens cômicas desprovidas de trágicos destinos, de valores nobres reproduzidos por uma classe dominante, como característica preponderante da personagem central na comédia popular, parece interessante para ser aprofundada.

Ator

Ednaldo Freire, diretor da Fraternal Cia. de Arte e Malas-Artes, acostumado a trabalhar com atores amadores, trabalhadores de fábricas e artistas populares em projetos socioculturais, releva alguns quesitos, segundo ele, indispensáveis ao ator: a disponibilidade para o jogo; a vivência e consciência das dificuldades por que passa todo trabalhador (por exemplo, pegar ônibus e metrô lotado todos os dias em São Paulo); e o posicionamento político e não alienado perante o sistema econômico em que vive, entre outros dispensáveis, como a formação acadêmica do artista e a assimilação de qualquer técnica de interpretação que seja castradora da espontaneidade do ator (Freire, 2008, entrevista).

> Trabalho em cima da espontaneidade do ator. Não do ator pronto. No caso da Fraternal Cia. [Mirtes Nogueira, Edgar Campos e Aiman Hammoud], são atores que já têm técnica de comédia. Dirijo para render, desenvolver esse lado [cômico]. Gosto de trabalhar com atores cômicos. Não gosto de chegar no grupo e ter que dar aula.

O repertório é essencial para o ator ter segurança e entrega no jogo, para responder aos desafios, pronta e criativamente. No entanto, o conhecimento de expedientes torna-se insuficiente na medida

em que o ator esteja com o "motor da fantasia e o famigerado dom da improvisação" adormecido. Dario Fo utiliza-se desse "motor" para qualificar a responsabilidade do ator perante o jogo teatral:

> De fato, todo o jogo teatral se apoia em suas costas: o ator histrião é autor, diretor, montador, fabulista. Passa indiferentemente do papel de protagonista para o de "escada", improvisando, esperneando continuamente, surpreendendo não só o público, mas inclusive os outros atores participantes do jogo. (1999, p.23)

E sobre a bagagem dos cômicos, construída a partir da prática e de exercícios incessantes, priorizando a relação direta com o público, Dario Fo acrescenta:

> Os cômicos possuíam uma bagagem incalculável de situações, diálogos, *gags*, lengalengas, ladainhas, todas arquivadas na memória, as quais utilizavam no momento certo, com grande sentido de *timing*, dando a impressão de estar improvisando a cada instante. Era uma bagagem construída e assimilada com a prática de infinitas réplicas, de diferentes espetáculos, situações acontecidas também no contato direto com o público, mas a grande maioria era, certamente, fruto de exercício e estudo. (ibidem, p.17).

Partindo do princípio de que o ator é o "principal responsável pelo trabalho de levantamento da construção teatral da obra, cabe a ele acionar os elementos do jogo cênico apresentando-o como atualidade, tanto para si como para quem vê" (Chacra, 1991, p.15). A sua ferramenta de trabalho é seu próprio corpo, sua própria razão e emoção, habilitado pela espontaneidade criadora. Ao mesmo tempo, o ator deve explorar a espontaneidade e deve controlá-la à mercê da organização da linguagem cênica, seja corporal, seja verbal, seja relacional, sobretudo.

Em pleno contexto da Renascença, com o reflorescimento do racionalismo e individualismo devido ao novo modelo econômico e político de abertura a novos mercados e autonomia às nações, a

commedia dell'arte consolida-se no século XVI, inspirada e estruturada a partir da comédia bufonesca, das farsas atelanas, das mascaradas improvisadas e, principalmente, a partir do intrínseco jogo cênico baseado na triangulação e na improvisação. Teatro essencialmente de atores, a comédia popular italiana renascentista apoiava-se na improvisação cênica, a partir de um roteiro sucinto composto pelo esboço da peça e pela indicação dos jogos cênicos. Esse roteiro chamava-se *canovaccio*.[31]

Os cômicos *dell'arte* apropriavam-se, então, da autoria teatral, opondo-se ao teatro apenas erudito e literário, que dificilmente abre brechas para uma maior liberdade de criação. Outro elemento favorável à improvisação dos cômicos era a fixação de personagens-tipo, que os deixava à vontade na criação de nuanças interpretativas da personagem, mediante o repertório já conquistado pelo ator, relacionado à personalidade. Ou seja, além da bagagem consolidada durante a prática corrente, o momento espaço-temporal de representação da máscara – a relação com os companheiros, as reações do público, o contexto sociopolítico – influenciava consideravelmente o jogo cênico do cômico *dell'arte*.

Sobre a fixação de personagens-tipo pelos cômicos *dell'arte* e sua "doação" de vida à criação dessas personagens, Jean-Jacques Roubine escreve:

> O ator *dell'arte*, que no entanto domina quase todas as técnicas de representação de seu tempo (improvisar um texto, mas também recitá-lo, cantar, dançar, executar números de habilidades e de acrobacia etc.), consagra sua vida a alguns personagens a ponto de formar com eles uma unidade. (2002, p.71)

Complementando o entendimento acerca da elaboração do papel durante o jogo cênico entre ator e plateia, do domínio do ator sobre o

31 Luís Alberto de Abreu, nos trabalhos com a Fraternal Cia. de Arte e Malas-Artes e na elaboração de seus textos dramatúrgicos, em caráter colaborativo, utiliza-se desse conceito.

movimento do ser e do revelar a personagem, explorando sua fantasia, afirma Jean-Jacques Roubine, em seu livro *A arte do ator*:

> Para além da diversidade das opções teóricas que regem toda a prática teatral digna deste nome, há, pois, reconhecidamente, no centro da elaboração do papel, um espaço de *jogo* no duplo sentido do termo: uma parte de atividade propriamente *lúdica*, onde fantasia e imaginação podem e devem ter livre trânsito; uma parte de distanciamento, de distorção imprevisível. Dimensão subterrânea da arte do ator, componente obscuro, difícil de delimitar e traduzir verbalmente, mas sem a qual um personagem jamais adquire totalmente vida sob o olhar do espectador. (ibidem, p.80)

Aiman Hammoud argumenta que a comédia pede estranheza na composição física da personagem e a busca constante da relação com o público. Por meio da brincadeira, as personagens – existentes no dia-a-dia – são humanizadas, compostas fisicamente de forma estranha, a ressaltar "os defeitos de caráter, a postura, o pensamento, o jeito de falar, os baixos corpóreos". A plateia percebe a brincadeira na composição da personagem, ela sabe que "o ator não tem aquele defeito, que está brincando" (2008, entrevista).

A percepção do público de que o ator está "brincando de ser a personagem", que há uma dualidade em evidência, é apreendida pela plateia, pois o ator não se esconde sob a máscara que veste. De maneira oposta, Stanislavski (1863-1938) pressupõe em sua interpretação naturalista a existência da quarta parede, que separa palco e plateia, buscando a identificação total do ator – entende-se não dualidade – com a personagem. Ednaldo Freire (2008, entrevista), contrário a esse método para a formação do ator cômico, afirma que "o ator dramático tem pudor, se acha ridículo, se esconde atrás da personagem. Stanislavski ilude, esconde". Nesse sentido, Aiman Hammoud complementa a formulação verbal a respeito de sua prática de ator cômico:

> Tem distanciamento, está brincando. Você não é aquilo. [Os espectadores] Percebem que é um jogo. Mantém distanciamento, conseguem

> filtrar as ideias e se posicionarem perante o que você está dizendo. Você brinca nas situações: não SOU (de Stanislavski), e sim ESTOU naquela condição. Ora, você põe a plateia, ora você tira, com esse jogo. (2008, entrevista).

A atriz Mirtes Nogueira apresenta seu ponto de vista em relação ao ator cômico, enfatizando o olhar sensível do ator, do atento observador frente à realidade e às pessoas observadas: ele não deve ter medo de ousar e, muito menos, de se sentir ridículo em cena.

> Ator é um bom observador. Possui o olhar deformado sobre determinadas coisas. Olhar sensível que quer dizer alguma coisa. Ele [o ator] coloca uma lente de aumento naquilo que faz; se for cômica, amplia aquilo e leva pro palco. Ator cômico não pode ter medo de ousar. Na farsa, se tiver medo do ridículo, não faz. Não dá para fazer comédia se sentindo ridículo. Ator tem que estar com a cabeça livre, estar à frente, tem que saber enxergar. (2008, entrevista)

Tão importante quanto observar a realidade e as personagens reais das histórias que inspiram a Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes é o cuidado no modo de observá-las, o cuidado em abordar as ricas experiências da cultura popular sem utilizar a lente da "elite cultural", da classe dominante. Saber enxergar a sociedade, manter o distanciamento perante as personagens e posicionar-se perante o que está sendo dito são algumas premissas indispensáveis à interpretação cômica e popular trabalhada pelos atores da Fraternal Cia.

2
Ver

Primeira fase do projeto Comédia Popular Brasileira

O projeto Comédia Popular Brasileira (CPB), sob direção de Ednaldo Freire e dramaturgia de Luís Alberto de Abreu, surge concomitantemente à Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes após um projeto cultural desenvolvido na empresa Siemens. Os mentores do projeto organizaram o trabalho com um grupo de atores, composto por trabalhadores da empresa e atores convidados, na perspectiva de desenvolvimento de uma linguagem cômica e popular a partir da criação de tipos brasileiros referendados na *commedia dell'arte*.

A primeira fase, por preocupar-se predominantemente com a ação teatral no palco, uma ação teatral fortemente alicerçada pelo cômico "dramático" – fechado pela quarta parede do palco italiano –, relaciona-se com o público por meio da ação teatral que precisa necessariamente ser vista. A ênfase está nas formas, nos contornos precisos das personagens, na habilidade do ator e na possibilidade de o espectador, em um relance, abranger todo o palco, "justamente da mesma forma que abrange todo o espaço de um quadro composto, segundo os princípios da perspectiva central" (Hauser, 1982, p.366).

Despertar do cômico

A Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes surgiu a partir do Grupo Teatral ADC Siemens, fundado em 1981. Esse grupo, advindo de um projeto cultural cujo objetivo era desenvolver atividades artísticas em empresas, apresentou várias montagens[1] sob a direção de Ednaldo Freire. No Grupo Siemens, a prioridade de Ednaldo Freire era preparar o ator ou, de outro modo, o trabalhador da empresa para montagens de peças cômicas de autores nacionais. Seu objetivo era desenvolver técnicas de interpretação cômica popular, adquiridas durante toda sua trajetória no Grupo de Teatro Mambembe e sua pesquisa com o teatro de revista e com o circo-teatro, com o intuito de criar, principalmente, tipos nacionais e de formar uma plateia assídua e apreciadora do teatro brasileiro. Sobre os trabalhadores da Siemens e o pontapé inicial para o desenvolvimento do projeto cultural na empresa, Freire comenta:

> Primeiro as pessoas [trabalhadores da Siemens] eram pessoas leigas em teatro. Houve toda uma preparação para entender o universo teatral, o drama, a comédia, seus aspectos históricos e teóricos. Depois muita prática em função das peças que escolhia. Antes da Fraternal Cia., [o Grupo Teatral ADC Siemens] montou *O santo e a porca*, *O pagador de promessa*, *O capeta de Caruaru* – textos que vão trabalhando a construção do ator cômico, da personagem-tipo. Aí trouxe o [Luís Alberto de] Abreu para o grupo e pronto, o terreno estava [pronto] para o Projeto Comédia Popular Brasileira. Em função disso, focamos na comédia mesmo, e a *commedia dell'arte* foi nossa prática. (2008, entrevista)

O repertório escolhido, decididamente brasileiro e popular, evidencia-se desde a formulação do programa das montagens, como por exemplo em *O santo e a porca*, em que o grupo apresenta sua linguagem convidativa ao dialogar diretamente com o público: "Ve-

---

1 Entre elas *O auto da compadecida*, de Ariano Suassuna (1981), *Portobello Circus (a história de muitos amores)*, de Domingos Oliveira (1985), *O santo e a porca*, de Ariano Suassuna (1986), e *O pagador de promessas*, de Dias Gomes (1993).

nha divertir-se com esta engraçadíssima comédia que o Grupo Teatral Siemens preparou para você". Além dessa frase, outras expressões presentes no texto do programa reiteram a opção pelo linguajar claro e cotidiano ao nomear os itens da ficha técnica da montagem: "Abobrinhas do diretor", apresentação do diretor; "Folha corrida do autor", apresentação do autor; "A turma que faz a coisa", apresentação do elenco; "Força de trabalho", apresentação de todos os envolvidos na encenação da peça (diretor, cenógrafo, figurinista, iluminador, divulgador, programador visual, sonoplasta) e, correntemente, as "Palmas prá eles" e "Do fundo do coração", agradecimento e dedicatória do espetáculo ao presidente e diretores da Siemens, empresa patrocinadora do projeto cultural.

E, para finalizar a referência ao programa de *O santo e a porca*, outras pérolas ("abobrinhas") de Ednaldo Freire: "Tudo pronto, só falta agora o tempero final, aquilo que nos motiva e para quem dedicamos este gostoso sacrifício: Você, o Público. Bom divertimento e que Santo Antônio nos ajude".[2]

Emancipação do grupo

Posteriormente aos dedicados 11 anos de projeto cultural desenvolvido na empresa Siemens e após as montagens e revelações artísticas garimpadas a cada espetáculo, com direito a teatro lotado,[3] Ednaldo Freire convida Luís Alberto de Abreu, seu companheiro de longa data, a integrar-se ao grupo e fundam o projeto CPB. A partir de então, o grupo possui um dramaturgo residente, que acompanha e sugere caminhos estéticos. Em 1993, a recém-denominada Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes, alusão às antigas organizações da comédia italiana, é constituída por trabalhadores da

2 Programa da peça *O santo e a porca*, em anexo.

3 Comenta a atriz Mirtes Nogueira: "[o teatro] Abarrotava de gente, de lá [da Siemens] e de fora. O projeto era maior que a grana [patrocínio da empresa]" (Nogueira, 2008, entrevista).

Siemens e artistas convidados, entre eles, a atriz Mirtes Nogueira. A Ednaldo Freire interessava menos a incorporação de "grandes" atores e mais de artistas adeptos à concretização do projeto.

Peculiar nesse período era a troca de experiências entre os artistas amadores e os artistas profissionais agregados à Companhia. Mirtes discorre, brevemente, sobre o perfil dos atores nessa composição do grupo.

> Muitas pessoas ali eram amadoras, trabalhadores da Siemens. Todos os atores emprestavam a alma, o corpo, a voz à personagem, até para mostrar uma personagem sem caráter. Deixar a própria personalidade para mostrar a dela. As pessoas são humanas, erram, e o ator tenta tocar naquilo que ninguém consegue. Doa-se completamente. Começa a particularizar para essa personagem, trazendo coisas que observa na vida. (Nogueira, 2008, entrevista)

O principal objetivo da Fraternal Cia., em sua primeira fase de pesquisa (1993-1997) – assim denominada pelos integrantes da Cia. –, era trazer à tona a verve anárquica das personagens populares, pois parecia que a tradição das personagens de rua ou da praça pública, inspiradas em Mikhail Bakhtin e seu estudo sobre o contexto de François Rabelais e nas festas populares não-oficiais, não interessava mais aos dramaturgos brasileiros.

> O que nos moveu, então, foi o desejo de, por um lado, abrir uma vertente na cena contemporânea para esses personagens e enredos. Por outro, renovar esses tradicionais personagens e seus temas, dar-lhes feições menos ingênuas, situá-los dentro do território urbano já que, por tradição, eram legítimos representantes de uma cultura rural. (Fraternal Companhia de Artes E Malas-Artes, 2007, site)

As personagens criadas pela Fraternal Cia. nesta primeira fase do projeto CPB, existentes nas quatro obras dramatúrgicas (*O parturião*, *O anel de Magalão*, *Burundanga* e *Sacra folia*), são João Teité, Matias Cão, Coronel Marruá, Boraceia, Mateúsa, Benedita, Capitão, General, Tabarone, Fabrício e Rosaura. Personagens refe-

rendadas na cultura popular e correspondentes àquelas da *commedia dell'arte* italiana.

Mariângela Alves de Lima, na apresentação do livro *Comédia popular brasileira*, enfatiza a tendência do teatro contemporâneo do século XX de desenraizamento nacional, da falta de comprometimento com a cultura do povo brasileiro, ao contrário do empenho da Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes de acentuar o público como detentor de uma rica e histórica herança, investindo na reativação de seu imaginário. Embora esse projeto de filiação da tradição e modernidade da comicidade popular, característica do modernismo, não seja novidade, a crítica teatral reflete sobre o projeto CPB:

> estamos agora diante de uma proposta inusual no teatro contemporâneo porque o que predomina, nesta década de século XX, é uma ânsia de desenraizamento. Um ecletismo desconcertante, pelo menos para a observação crítica, parece ser o único sinal recorrente da cena paulistana [...] Este teatro não quer ser revelação, mas antes confirmar e exaltar a riqueza e a legitimidade da cultura do público. Não ensina a viver (como o fizeram os grupos ideológicos), mas celebra a inteligência de como se vive. [...] A primeira operação que estes textos sugerem ao público é o reconhecimento. *Neles estão presentes o pícaro, o soldado fanfarrão, o velho tolo, o rábulo, o moço e a moça e a irascível virago* [...] trajeto que vai dos gregos ao Século de Ouro espanhol. (1997, p.11, grifos nossos)[4]

Os tipos fixos, construídos e reconstruídos durante os primeiros cinco anos da Fraternal Companhia, proporcionaram a apropriação dos mecanismos de interpretação cômica popular referendada na comédia popular italiana. E, ao público da Fraternal, coube o reconhecimento de personagens fixos brasileiros em diferentes enredos e espetáculos.

É relevante ressaltar que os atores – já experientes em compor personagens-tipos praticados por meio das peças nacionais monta-

---

4 Enfoque na galeria de personagens tradicionais na composição do enredo da Fraternal Cia.

das na década de 1980 e amparados por oficinas de corpo e voz – criavam seus respectivos tipos a partir de improvisação de *canovaccio*.[5] Posteriormente à improvisação, cenas eram depuradas e elaboradas por Luís Alberto de Abreu. Essas cenas chegavam paulatinamente para os atores nos dias de ensaio. O dramaturgo não acompanhava os ensaios; essa era a tarefa do diretor Ednaldo Freire. Abaixo segue relato da atriz Mirtes Nogueira que, embora já tenha encontrado pronto o texto de *O parturião* ao integrar-se à Fraternal, acompanhou o modo como os outros três textos foram, aos poucos, elaborados por Abreu e ensaiados pela Cia.

> [Abreu] Sempre mandou textos por cenas, cena e meia. Antes do texto vinham os *canovacci*. Abreu e Ednaldo que fechavam o texto; atores não participavam. As personagens eram repetidas e as histórias diferenciadas. Abreu ia mandando aos poucos. Os atores liam os *canovacci* e tentavam improvisar. Abreu não assistia às improvisações para escrever as cenas. Cada ator fazia a sua parte. Tínhamos aula de dança, voz; tínhamos todo um aparato pago pela Siemens para preparar os atores. Cada um por si tentava dar o seu melhor. Ednaldo dava o perfil de cada personagem para os atores. Fiz dupla de enamorados, era Rosaura. No *Sacra folia,* que não era mais *commedia dell'arte,* fiz a Maria, mãe de Jesus. Em *Burundanga,* fiz uma prefeita nordestina muito brava, uma personagem só. Depois fiz muitos personagens, era paulera! (2008, entrevista)

A atriz enfatiza o trabalho dos atores da Fraternal Cia. em improvisar, a partir dos argumentos dados por Luís Alberto de Abreu, com o objetivo de criação dos tipos fixos, cabendo ao dramaturgo a construção do texto.

Com o desenvolvimento do projeto CPB e da especificidade de cada peça, os atores aperfeiçoavam-se em seus tipos, trabalhando a

5 "roteiro básico que, de forma bem sucinta, trazia o esboço da peça e a indicação dos jogos cênicos, dando ampla liberdade de criação quanto à interpretação e aos diálogos [...]" (Barni, 2003, p.13).

mesma personagem durante todo o espetáculo. Assim ocorreu em *O parturião, O anel de Magalão* e *Burundanga*. Em *Sacra folia*, com a introdução da narrativa, narradores foram acrescentados ao arsenal de tipos populares.

O farsesco

O elemento farsesco é predominante na dramaturgia e na encenação existentes na primeira fase da Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes. A farsa, existente desde a antiguidade greco-romana, consolida-se enquanto gênero na Idade Média, intercalando-se aos mistérios medievais, proporcionando ao público e aos artistas o momento de relaxamento e de riso (Pavis, 2005, p.164).

Os recursos utilizados para atingir o riso franco e popular da farsa são experimentados e organizados cada um à sua maneira. Eles se evidenciam nas personagens-tipos, nas máscaras grotescas, nos *lazzi*,[6] nos trocadilhos etc. Todos esses recursos, carregados de alegria, são conduzidos por movimentos ágeis, traiçoeiros e subversivos, construídos pela rapidez e pela força que contrapõem os poderes morais, os políticos e os tabus. Não raro se trata da luta pelo poder entre duas forças opostas no âmbito das relações sociais, por exemplo, entre pais e filhos, amos e criados ou marido e mulher.

A farsa está relacionada intrinsecamente a um cômico grotesco e bufão. O gênero ressalta sua ligação com o corpo, com a realidade social e com o cotidiano. O corpo triunfa e tanto a dimensão corporal da personagem quanto a do ator são valorizadas.

---

6 "[os cômicos] [...] levaram ao extremo o jogo mímico, inventando meios realmente geniais com a finalidade de alcançar o máximo entendimento com o público. Esses procedimentos eram chamados de *lazzi* (laços). Hoje são chamados de *gags*, ou seja, uma série de intervenções velozes, incluindo paradoxo e *nonsense*, em meio a quedas e tombos desastrosos. A utilização da inteligência gestual e da agilidade corporal com o fim de atingir uma síntese expressiva ganhou grande impulso a partir da invenção da tagarelice onomatopeica que, junto com a pantomima, determinou o feliz nascimento de um gênero e de um estilo único e inigualável: a *commedia dell'arte*" (Fo, 1999, p.106).

Seu caráter muitas vezes abreviado e conciso está presente dramaturgicamente em sua estrutura dividida em atos e cenas curtas. No caso da Fraternal Cia., as primeiras obras foram compostas em dois atos, e cada ato composto por cenas intituladas uma a uma a partir da ação principal. Por assumir um nível de complexidade maior que o de atos curtos, apresentava mecanismos de coesão textual que a configurava como uma intriga com princípio, meio e fim.[7]

Em *Sacra folia*, a estrutura dramatúrgica modifica-se com o surgimento do prólogo 1 e do prólogo 2, seguidos de sete cenas. Observa-se aqui a introdução da narrativa enquanto elemento da composição textual e cênica, resultando, com isso, na diminuição do número de cenas e no aumento do número de personagens.

Responsável pela encenação, Ednaldo Freire tratou a montagem dessas peças com um cunho festivo, com danças brasileiras no início e no final do espetáculo. Nessa época, a Fraternal abria seus espetáculos com um estandarte, que trazia o nome da Cia., como nas manifestações populares de rua.

O grotesco

Em julho de 1994,[8] estreia no Teatro das Nações[9] *O parturião ou o homem que quase foi mãe*, de Luís Alberto de Abreu. A peça é inspirada na literatura cômico-popular medieval. Nela, o tolo é persuadido de estar grávido. O tolo é representado pelo Coronel Marruá, um português barrigudo, convencido de sua gravidez. Grotescamen-

---

7 Em *O parturião*, o primeiro ato tem 18 cenas e o segundo, 16 cenas; em *O anel de Magalão*, o primeiro ato é composto por 19 cenas e o segundo, por 17 cenas; o primeiro ato de *Burundanga* tem 11 cenas e o segundo, 8 cenas. O primeiro ato apresenta e desenvolve a intriga; o segundo avança rumo à resolução e ao seu final.

8 No mesmo ano, o projeto Comédia Popular Brasileira recebe o Prêmio Estímulo de Dramaturgia, oferecido pela Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, para o desenvolvimento do texto *Burundanga*.

9 Demolido, o Teatro das Nações localizava-se na Avenida São João, 1737, em São Paulo-SP.

te, a primeira peça da Cia. traz no próprio título a imagem do parto realizado por um homem.

Como resultado estético da Companhia ao iniciar seus estudos de Mikhail Bakhtin e o contexto de Rabelais, os artistas observaram e concretizaram imagens grotescas pertencentes a uma percepção do mundo em constante movimento do crescer e do renovar. Foi proposto encenar imagens hipertrofiadas do corpo, da bebida, da comida, da satisfação das necessidades naturais e da vida sexual. E essas imagens cômicas – demasiadamente exploradas, tanto na concepção dramatúrgica, como no trabalho dos atores na criação das personagens – concretizam os anseios mais iminentes dos famintos por comida e em busca da dignidade.

Em *O parturião,* João Teité e Matias Cão, empregados de duas famílias inimigas, uma italiana e outra portuguesa, aliam-se para enganar seus patrões e ajudar no romance proibido dos filhos destes. Criam uma situação para que o italiano Tabarone se encontre com seu antigo amor, Boraceia, atual cônjuge do português Mané Marruá. Em meio a promessas de um e de outro abastado, os criados inventam que Marruá está grávido, precisando assim de aparato médico, donde entram os enamorados disfarçados de médico e enfermeira. Eles se encontram e planejam fugas e amores.

Pela primeira vez é representada a dupla cômica: o mineiro João Teité e seu companheiro Mathias Cão, correspondentes ao Arlequim e ao Briguela da *commedia dell'arte,* respectivamente.

No caso dessa montagem, o corpo – o corpo masculino – é rebaixado propositalmente para entrar em comunhão com a terra, para gerar a vida, pois a comunhão com a vida é realizada pelas partes inferiores do corpo, como o ventre, os órgãos genitais, e por atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais.

Outra imagem grotesca aludida indiretamente na encenação de *O anel de Magalão*[10] é a do orifício que fica na extremidade terminal

---

10 O elenco, o cenário, a coreografia, a trilha sonora, os figurinos e o projeto de luz foram compostos pelo mesmo quadro de artistas de *O parturião*.

do intestino, o ânus. Nesse espetáculo, o anel de Magalão corresponde a um anel preparado pela criada, misticamente, para conquistar amor e dinheiro. Apropriado do anel, João Teité trama uma série de artimanhas para conseguir subir na vida casando-se com a filha do rico português Mané Marruá. Preguiçoso, esse palhaço nos é apresentado composto por falas repletas de rimas e musicalidade. E, ao final, o feitiço volta-se contra o feiticeiro: não é Rosaura quem fica com o anel e sim o cavalo do General Euriclenes, que engole o anel mágico e apaixona-se por João Teité. Nesse contexto hilário, o Arlequim brasileiro foge:

> JOÃO TEITÉ – Corre perna, que se ele me pega to morto e desonrado! (Sai correndo pelo outro lado. O cavalo relincha. Os outros seguem a trajetória do cavalo e de Teité. Vozes: "Pegou?" "Ainda não, mas está fungando no cangote!" "Ave Maria, se o cavalo pega!"). (Abreu, 1995, peça)

A política

Burundanga – A revolta do baixo ventre, a terceira peça da Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes com seu projeto CPB,[11] destaca-se entre as outras peças pelo seu potencial crítico, por sua capacidade de desafiar o poder e atingir o público.

As reportagens – destacadas abaixo – de Beth Néspoli, de *O Estado de S. Paulo*, e de Sérgio Duran, do *Diário do Grande ABC*, salientam o posicionamento político de *Burundanga*. João Teité e Mathias Cão, travestidos de militares, fazem crer a uma pequena cidade, isolada do resto do país por uma tempestade, que uma revolução visando a queda do governo está em andamento:

---

11 O projeto conquista por um ano a ocupação do Teatro de Arena Eugênio Kusnet em São Paulo. Em julho de 1996, encena *Burundanga* e, em dezembro do mesmo ano, encena *Sacra folia*. Posteriormente, a Cia. apresenta todas as peças desenvolvidas pelo repertório do projeto. Para completar o proveitoso ano, a Fraternal recebe o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) pelas quatro montagens.

são autores como Ariano Suassuna e Martins Pena, assim como atores do circo teatro, teatro revista, cordelistas e camelôs apregoando drogas miraculosas pelas ruas as "fontes" de enriquecimento da encenação [...] "Divertir advertindo", esse poderia ser o lema do grupo, que mergulha na irreverência popular sem, contudo, cair no popularesco. (Néspoli, 1997a)

soma-se uma encenação cheia de preciosismos, do figurino à luz em um espaço adequado – um teatro de meia arena. O diretor Ednaldo Freire puxa uma interpretação declamatória, no tom certo. Porém o destaque é o texto de Abreu, que eterniza o latifundiário em detrimento dos paulistanos de Higienópolis. (Duran, 1996, p.3)

Em relação à interpretação cômica e à encenação de Ednaldo Freire, a crítica Mariângela Alves de Lima, em *O Estado de S. Paulo*, comenta sobre a encenação sem exageros com clara definição visual e a engenhosidade da Cia. em entrelaçar a tradição oral e a cultural verbal:

O ritmo depende de peripécias simples, armadas e desarmadas com pleno conhecimento do espectador; as personagens são tipos de contornos bem definidos, sem nenhuma dubiedade psicológica. A ação era sempre liderada por um homem do povo cuja inteligência é exatamente proporcional ao seu desvalimento. Todos esses conhecidos ingredientes em uma fantasiosa revolução, momento ideal para revelar a cobiça e o oportunismo dos poderosos.

[...] Abreu evita a facilidade imagética com que muitas vezes se romantiza a representação da miséria popular.

[...] A encenação de Ednaldo Freire, com uma clara definição visual, sem exageros cômicos que passam a se sobrepor ao texto, é excelente. Um espetáculo simples, feito com evidente entusiasmo por um elenco em que ninguém se destaca. [...] (Lima, 1996)

Final da primeira fase do projeto Comédia Popular Brasileira

> Achamos que estava cansando. Mesmos papéis há quatro anos, a mesma chave. Queríamos mudar. Aprofundamos a comédia, pois a cultura é universal, não é regionalizada (o que já foi feito por Suassuna). (Freire, 2008, entrevista)

Sacra folia é a última montagem da primeira fase do projeto CPB.[12] Dessa fase, despontam outras formas de dramaturgias, encenação e interpretação. A mudança é evidenciada pelos prólogos e pelas personagens que, aos olhos do público, são travestidas em figuras bíblicas – mudanças necessárias para o novo diálogo que se pretende ter com ele.

Em *Sacra folia,* auto de natal repleto de dança e canto, é contada a história da sagrada família que foge de Herodes e seus soldados, percorrendo o Egito até chegar ao território brasileiro. João Teité e Matias Cão ajudam a sagrada família a voltar para a Judeia.

Em um trecho da peça, especificamente no prólogo 1, há a narrativa de Gabriel, que deixa bem clara a transformação das personagens-tipos pré-conhecidas pelo público em personagens bíblicas, distribuindo os respectivos papéis aos moldes de um encenador de circo-teatro, conhecedor a fundo do texto teatral a ser encenado e do elenco:

> GABRIEL – Sobre a massuda e gorda aparência de Mané Marruá, vede o rei da Judeia, Herodes... (*Mané Marruá coloca elementos que o identificam como Herodes. E assim será feito com os outros atores.*) Cavernosa e terrível figura que cai como luva na pele do nosso ator. Aqueloutra furiosa figura é o par perfeito para tão torpe e mau famigerado rei: a mulher de Herodes, vivida por Boraceia. O general Euriclenes mui apropriada-

12 Em 1997, a primeira fase de pesquisa da Fraternal Cia. se encerra com a publicação do livro *Comédia Popular Brasileira*, constituída pelas quatro peças: *Burundanga*, *Sacra folia*, *O anel de Magalão* e *O parturião*.

mente interpretará o soldado de Herodes que fará feroz perseguição ao menino-Deus. Major Aristóbulo será o vil, o sujo, o mais demoniado demônio de que já se teve notícia. A doce Mateúsa viverá a esperta empregada de Herodes. Rosaura e Fabrício, mui indignamente, mas com muita arte, interpretarão Maria e José. (*Faz reverência*) Eu, Benedita, já vestida a caráter, serei o anjo Gabriel. E, por último, o resto, restinho, restolho, sobrante, o que ninguém quer, mas a lei proíbe de dar fim, Matias Cão, guia de caravana, e João Teité, seu sócio impostor. Sacra folia! E que tenha início nossa alegre representação. (Abreu, 1996, peça)

Personagem-tipo

> Tipos sempre povoaram a comédia. Os tipos opõem-se aos indivíduos. Enquanto estes têm um nome, um passado, conflitos, são imprevisíveis, aqueles são quantidades fixas, construídos sobre atitudes externas. (Veneziano, 1991, p.120)

A personagem-tipo possui qualidades fixas que se repetem nos diferentes enredos, nos quais apenas as circunstâncias se alteram. Também conhecida como máscara, nem sempre representada pelo mesmo comediante, apresenta características físicas, fisiológicas ou morais definidas, vestuário, impostação da voz, gestos e desempenho cênico, sem que isso signifique maior aprofundamento psicológico da personagem.

A comédia latina,[13] os rituais carnavalescos, a cultura cômica popular e a *commedia dell'arte*,[14] surgida em meados do século XVI,

---

13 Com ênfase na parte musical, na mímica e na gesticulação integradas inteiramente na representação e na ação, a presença das máscaras persistiu durante toda a duração do teatro greco-latino. (Arêas, 1990, p.36).

14 "[...] sobrevivente dos mimos latinos e renovando a tradição das atelanas pelo uso das máscaras, é obra de atores profissionais que sentiram as necessidades de um público ávido de divertimentos e puseram o texto a serviço da representação. [...] Polichinelo, Arlequim, Colombina, Pantaleão, Briguela, Scapino, Scaramuche, Matadouros – quem não já ouviu falar deles? Como sempre acontece no teatro de ação, antipsicológico, essa comédia improvisada e comédia de

fizeram uso da máscara. Nesse sentido, ampliando e contextualizando a tipologia da comédia latina, a *commedia dell'arte* retomou os tipos até hoje reconhecidos: "os enamorados, o marido ciumento, o pai severo, o velho apaixonado por uma bela jovem, o doutor falastrão, o servo frequentemente famélico, o soldado fanfarrão" (Barni, 2003, p.13). E por ser recorrente nas manifestações cômicas populares, a personagem-tipo foi e continua sendo um recurso muito utilizado, especialmente pelas comédias.

Influências dos comediógrafos Martins Pena, Artur Azevedo e Ariano Suassuna

Influenciados pelos comediógrafos Martins Pena, Artur Azevedo e Ariano Suassuna, a comédia da Fraternal Cia. enriquece-se de personagens calcadas na cultura brasileira com o colorido da cultura popular. A preocupação com o tipo e arquétipos humanos perpassa o estudo de personagens consolidadas por esses comediógrafos brasileiros, precursores no tratamento cênico da comédia de costumes, do teatro de revista e das narrativas cômicas, retomando o diálogo com os tipos fixos da *commedia dell´arte*.

O nacionalismo de Martins Pena

> Ao longo da formação cultural do país, um dos ideais mais cultuados por seus artistas e intelectuais foi o da "brasilidade", que se entendia como a busca de uma expressão puramente nacional nas diversas manifestações artísticas. (Braga, 2003, p.7)

Em meados do século XIX, Martins Pena (1815-1848), homem culto e respeitável conhecedor de música e de literatura, destacava-

---

máscaras evoluiu e se transformou com o tempo e em contato com vários países, sendo difícil de descrever, já que não foi um gênero teatral escrito e, sim, obra coletiva de atores na Itália do século XVI." (Arêas, 1990, p.55).

se como primeiro comediógrafo brasileiro ao abordar temas nacionais e fatos corriqueiros por um viés jornalístico. O autor incorporou processos tradicionais da farsa popular, ao acolher disfarces, pancadarias em cena, esconderijos, fugas providenciais e tipos caricaturais em sua dramaturgia.[15]

Assuntos nacionais, desde festas populares até incidentes registrados nos jornais, eram enfatizados pelo comediógrafo no período monarquista do Brasil, período em que se inicia a busca por um teatro nacional. Fundamentada formalmente na Comédia Nova,[16] a comédia de Martins Pena em nada comprometia sua qualidade teatral e sua relação específica com a plateia brasileira (ibidem, p.4).

No Brasil, além do teatro popular de improviso, com seus tipos fixos, antes de Martins Pena havia a comédia composta por números considerados leves que finalizavam os programas: os *entremezes*, chegados de Portugal. Eram pequenas peças com piadas, músicas, danças e os enredos baseados na própria comédia nova: amantes com dificuldade de se amarem, opondo-se aos velhos e ajudados por criados.

E, no país de Martins Pena, ainda havia a escravatura. Roberto Schwarz, em *As ideias fora do lugar,* contextualiza o processo social presente no Brasil no século XIX: "Como é sabido, éramos um país agrário e independente, dividido em latifúndios, cuja produção de-

15 Cujos assuntos cercavam: "[...] a criação de Juizados de Paz (*O juiz de paz da roça*); as festas populares periódicas (*A família e a festa na roça*, *Judas em Sábado de Aleluia*); a chegada triunfal da ópera romântica italiana, representada pela Norma de Bellini (*O diletante*); a novidade introduzida na medicina pela homeopatia (*Os três médicos*); a exploração de esmolas, pedidas em nome de irmandades religiosas (*Os irmãos das almas*); a falsificação de produtos portugueses (*O caixeiro da taverna*), e, até mesmo, incidente registrado nos jornais da época, as desventuras por cima de telhados de um candidato a D. Juan (*Os crimes de um pedestre* ou *O terrível capitão do mato*)" (Prado, 1999, p.57).

16 Aborda o homem em sua natureza privada, não mais pública como na Comédia Antiga. O foco desloca-se do cidadão como parte do Estado para o indivíduo no seio familiar. Composta por intrigas constantes e variações sobre o mesmo tema, a comédia nova grega admitia convenções: a fixidez das máscaras e entreatos de canto e dança. Permeada por bons conselhos, a comédia dedicava-se também aos prazeres sensoriais e de sobrevivência: sexo e comida.

pendia do trabalho escravo por um lado, e por outro do mercado externo" (1981b, p.14). Enquanto na Europa ocorriam transformações imensas na ordem social, no Brasil, segundo Schwarz, um "latifúndio viu passarem as maneiras barroca, neoclássica, romântica, naturalista, modernista e outras", não diretamente refletidas pela realidade social do país, cuja política permanecia atrelada aos moldes arcaicos e, no entanto, voltada ao mercado internacional. Apesar disso, Claudia Braga, em seu livro *Em busca da brasilidade,* considera que perante todo o atraso nacional, devido ao próprio processo sociopolítico-econômico de país colonizado, o teatro brasileiro não deixava a desejar perante a longa caminhada já trilhada pela dramaturgia ocidental:

> Num país colonizado, inserido num mundo cuja dramaturgia já contava com no mínimo seiscentos anos de estabelecimento, isto se considerarmos apenas o ressurgimento teatral do século XII, o teatro nacional não teria, em nenhuma hipótese, uma evolução alienada dos conhecimentos cênicos já experimentados pela cultura ocidental. (Braga, 2003, p.37)

Com os pés fincados no território brasileiro e os olhos voltados à colônia europeia, Martins Pena introduziu a comédia de costumes no Brasil, com referência no modelo clássico de Aristófanes[17] somada à comédia nova referendada no cotidiano. O autor, assim, observou e satirizou aspectos da realidade brasileira por meio da comédia, "forma por excelência da crítica social" (ibidem, p.55). Ele criticou os costumes nacionais tendo como paradigma a ordem e o ideal cosmopolita europeu que, no Brasil, foi representado pela cidade do Rio de Janeiro – metrópole nacional habitada por D. Pedro II e a família real.

17 Aristófanes, com seu pensamento profundamente reacionário, instituiu em padrões os valores aristocráticos abandonados pelos, então, dirigentes da Grécia no século IV a. C. Ele satirizava toda uma concepção de comunidade e a vida pública ateniense, escolhendo e criticando figuras públicas que serviam aos interesses dos detentores do poder; satirizava a subserviência da justiça e o suborno (Magaldi, 1989).

> Para as personagens de Martins Pena, o Rio de Janeiro, referência da civilidade, é o encanto, o circo de cavalinhos, para onde todos querem retornar ou fugir. Praticamente não há críticas às maravilhas da cidade grande, no início do reinado de Pedro II. (ibidem, p.16)

O comediógrafo fixou costumes e características, retratando instituições nacionais, e dedicou-se a satirizar os desvios que, para ele, eram inerentes a profissões, tipos e situações da época. Logo, o propósito maior de suas peças foi, além de agradar ao público, apontar o ridículo e corrigi-lo com o riso.[18]

Os tipos retratados por Martins Pena foram baseados nos costumes das plateias populares; retratou, por exemplo, os roceiros e os meirinhos preferencialmente aos fazendeiros e aos juízes, poderosos. Como consta em *História concisa do teatro brasileiro,* de Décio de Almeida Prado, nas obras do comediógrafo a cidade era habitada por tipos característicos da sociedade brasileira, em formação no século XIX, como oficiais da Guarda Nacional, empregados públicos e comerciantes. Esses eram o alvo da crítica de Martins Pena, as falcatruas de uma classe emergente, diferenciada da corte e dos "homens simples" do interior.

A partir da preocupação com o nacional, outra forte contribuição de Martins Pena à história da comédia brasileira foi definir o estrangeiro no Brasil, pondo em vista reações dos brasileiros nas contradições existentes entre província e capital; sertanejo e metropolitano. A personagem clássica dessa comédia é o homem do interior, perdido na cidade do Rio de Janeiro.

Por fim, a imagem do povo brasileiro, retratado por Martins Pena em suas comédias, parte da observação sarcástica de um intelectual que tem como paradigma a corte, localizada na cidade do Rio de Janeiro, e o homem simples, vindo do interior, contrapostos às falcatruas da emergente classe burguesa em ascensão.

---

18 Aliás, propósito este existente desde Aristófanes ao apontar os desvios de grupos sociais ou personagens públicas para a comunidade ateniense.

O ator cômico em Artur Azevedo

Artur Azevedo (1855-1908) chega ao Rio de Janeiro, vindo do Maranhão, aos 18 anos de idade. Jornalista e funcionário público, atua como autor e crítico teatral, adapta operetas francesas, traduz algumas peças de Jean-Baptiste Poquelin Molière, escreve comédias, cançonetas e, como maior entre os revistógrafos do fim do século XIX no Brasil, "se posiciona a favor da popularização do teatro efetuada pela revista" (Prado, 1999, p.106). Preocupa-se em desenvolver uma cena brasileira, baseada na adaptação popular e em modelos dramatúrgicos franceses.

O Brasil na Primeira República (1889-1930), época de Artur Azevedo, vem de um processo sociopolítico de nacionalização, de crítica ao estrangeirismo, e culmina na valorização do país e de suas diferentes regiões. Época da Primeira Guerra Mundial (1914-1919), da dificuldade de companhias estrangeiras se instalarem no país, os interesses teatrais voltam-se à descrição da terra brasileira, do seu povo brasileiro e de seus costumes para uma plateia brasileira. E, nesse momento, as peças produzidas evidenciam "a mais polêmica questão de nossa construção como nação: o confronto entre a tradição, representada pela estrutura agropastoril, e os avanços trazidos pela modernização industrial" (ibidem, p.9).

A propósito da sociedade brasileira escravista e a nova etapa do modo de produção capitalista na constituição do Estado brasileiro, que caminhava de mãos dadas à consolidação da mais nova classe dominante, a burguesia, Roberto Schwarz, em *Nacional por subtração*, afirma:

> Digamos que o passo da Colônia ao Estado autônomo acarretava a colaboração assídua entre as formas de vida características da opressão colonial e as inovações do progresso burguês. A nova etapa do capitalismo desmanchava a relação exclusiva com a metrópole, transformava os proprietários locais e administradores em classe dominante nacional, virtualmente parte da burguesia mundial em constituição, e conservava, entretanto, as antigas formas de exploração do trabalho [...] (1987b, p.45)

A relação exclusiva com a metrópole foi extrapolada aos quatro cantos do país, dando voz à classe dominante local, composta pelos proprietários locais e administradores, expandindo, paralelamente, a diversificação da influência de modelos europeus de cultura (francês e inglês). A nova classe, contudo, não descartou a exploração do trabalho escravo – mesmo após a abolição da escravatura em 1888 –, mas somou a ela uma forma mais "simpática" do que a imposta pela colônia Imperial, a troca de favor entre o "homem livre" e o grande latifundiário:

> Esquematizando, pode-se dizer que a colonização produziu, com base no monopólio da terra, três classes de população: o latifundiário, o escravo e o "homem livre", na verdade dependente. Entre os dois primeiros a relação é clara, é a multidão dos terceiros que nos interessa. Nem proprietários nem proletários, seu acesso à vida social e a seus bens depende materialmente do *favor*, indireto ou direto, de um grande. (Schwarz, 1981, p.16)

Segundo Roberto Schwarz, o favor torna-se mecanismo pelo qual se reproduz uma das classes da sociedade brasileira, a classe formada pelos "homens livres", nem proprietários, nem proletários. Esse mecanismo tornou-se prática de dependência da pessoa, da remuneração e de serviços pessoais. Portanto, com a ainda enraizada tradição familiar na política e na formação da sociedade brasileira, acrescentada às trocas de serviços e favores, o interesse da classe dominante foi apoiar-se no campo e no Brasil agrário.

Perante o contexto progressista da industrialização, dos ideais universais burgueses em voga na Europa Ocidental, e o choque com a situação agropastoril no Brasil, o teatro de revista traduziu comicamente, por meio da rapidez de imagens, as modificações presentes no período da Primeira República no país. Artur Azevedo refletiu em suas revistas uma cidade em efervescência, em transformação, com uma velocidade calcada no próprio processo urbano de então. Ele retratou a "corrupção de costumes dos tipos da cidade", contrapondo-os à "ingenuidade e honradez" das personagens do interior.

"O tipo a ser retratado por Artur Azevedo é, portanto, a própria cidade, cujas transformações impõem transtornos e dificuldades sobretudo à população menos favorecida" (Braga, 2003, p.59).

O caipira, por exemplo, figura que se tornou constante na comédia de costumes desde Martins Pena, foi fixado no teatro de revista por um tipo, roupas e linguagens próprias, "estereotipado e simplificado, até, mas capaz de cativar plateias paulistanas e cariocas, acabando por deflagrar a *voga do caipirismo* na década de 20. Por esta época, Sebastião Arruda e Genésio Arruda eram os grandes intérpretes deste tipo" (Veneziano, 1991, p.131). O tipo caipira representou o homem simples, do ambiente rural, possuidor de uma sabedoria intuitiva e, no entanto, espantado com a modernidade e a velocidade do progresso.

As personagens do teatro de revista, apoiadas em tipos populares, "encarnavam o reflexo de toda a nossa humanidade cosmopolita e perplexa diante dos anseios progressistas" (ibidem, p.122). Neyde Veneziano complementa sua exposição, acrescentado a diversidade cultural presente na tipologia revisteira:

> Nos primeiros anos de nosso século, o Brasil já era uma mistura de raças, entendimentos e desentendimentos. Espelhando esta realidade, italianos, turcos, caipiras, portugueses, tipos sabe-tudo eram personagens dos espetáculos ligeiros e marcavam suas presenças pelo modo engraçado de falar, de andar e agir. Como na *commedia dell'arte*, onde o Bergamasco dos *zanni*, o latim do *Dottore* ou o sotaque espanhol do *Capitão* obtinham efeitos altamente risíveis, numa miscelânea de linguagem e variedade de ritmos de grande expressão cômica, também no Teatro de Revista Brasileiro a população representativa de uma sociedade pequeno-burguesa em ascensão inseria-se nesse modelo espirituoso. E, também como na *commedia dell'arte*, algumas destas máscaras sociais (como podem ser considerados os tipos) foram tornando obrigatórias suas presenças, transcendendo-se à categoria dos personagens-fixos da revista brasileira. (ibidem, p.122)

Obras teatrais irreverentes, voltada ao público citadino, as revistas de Artur Azevedo serviam-se de algumas convenções baseadas

em recursos do teatro popular: a caricatura viva,[19] as alegorias,[20] a espontaneidade, a habilidade no jogo das palavras, a metalinguagem e o interesse jornalístico pelos acontecimentos no Brasil e, em especial, na cidade do Rio de Janeiro. Pode-se destacar, de sua vastíssima obra, a revista *O Tribofe,* de 1891, a comédia *A capital federal,* de 1897, e a burleta[21] *O mambembe,* de 1891.

O comediógrafo priorizava o jogo cênico dos atores, enfocando a fixação das personagens e situações que faziam rir. As personagens tiradas da vida diária e enredos rigidamente encadeados em um eixo dramático são revistas por Artur Azevedo, por meio de uma linguagem teatralizada, "composta por quadros aparentemente desconexos que se encaminhavam para um final apoteótico" (Veneziano, 1991, p.88), apresentada pelo *compère* (do francês, compadre, ou *comère,* idem, comadre), cuja função principal era ligar os quadros, comentando-os.

Sobre essa figura interessantíssima do *compère,* Neyde Veneziano esclarece:

---

19 "Esta convenção revisteira consiste, pois, em retratar ao vivo pessoas conhecidas da política, das artes, das letras ou da sociedade. O texto esmera-se em se aproximar do linguajar da pessoa real enfocada, buscando a forma adequada de expressão para vestir o conteúdo que lhe é típico. Na encenação, copia-se a figura: o mesmo penteado, a mesma indumentária, os mesmos gestos. O resultado é, quase sempre, hilariante. A plateia reconhece com facilidade o ridicularizado que, geralmente, aparece camuflado sobre outro cognome" (Veneziano, 1991, p.136).

20 "Com este recurso, as abstrações ou coisas inanimadas são representadas através de personagens que se expressam numa linguagem figurada" (Veneziano, 1991, p.138).

21 "A burleta é uma pequena comédia de costumes ou farsa, entremeada de números musicais ligados à trama da peça, no que difere da revista, por exemplo, na qual os números podem ou não ter relação com a trama do espetáculo. Nos espetáculos de revista era comum a utilização de músicas de sucesso, ou paródias, o que criava imediata empatia com o público que já conhecia as melodias. Na burleta, em geral, as músicas eram criadas especialmente para cada espetáculo e, mesmo quando se utilizavam músicas de sucesso, elas [se] apresentavam em relação com o enredo ou a trama da peça, não representando quadro independente. A música, contudo, tem papel relevante nesses dois gêneros, pois pode auxiliar a composição de algum personagem ou reforçar determinada situação na trama." (Marques, 1998, p.48).

> Aglutinador, apresentador, comentarista, dançarino, cantor, bufão, contador de piadas, ele atravessa a revista ponta a ponta como a costurar os diversos quadros, cristalizando a dinâmica do pacto com a plateia, característica própria do teatro popular. Este papel era geralmente reservado ao primeiro cômico da companhia, que o deveria desempenhar com brilho, desenvoltura e, principalmente, com muita descontração, pois muitas vezes se fazia necessário o improviso com relação ao comportamento do público. (ibidem, p.117)

O ator cômico foi o grande impulsionador desse quadro nacional, a revista, representado pela figura do *compère* que servia de mestre de cerimônia, importante presença cênica que cativava todos os espectadores.

Os arquétipos universais de Ariano Suassuna

Ariano Suassuna (1927), nascido na Paraíba, ainda criança muda-se para a cidade de Recife. Formado em Direito e Filosofia, dedica-se ao teatro e à advocacia até ingressar como professor na Universidade Federal de Pernambuco, em 1956. Em 1945, funda o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP),[22] junto com Hermilo Borba Filho (1917-1976).

Em linhas gerais, a partir do Teatro do Estudante de Pernambuco, Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho almejavam desenvolver um teatro inspirado no popular, na vida do povo nordestino e, ao mesmo tempo, relacionado, não de forma submissa, com o teatro

22 Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP): Hermilo Borba Filho, mais estudantes de direito: "Ariano Suassuna, José Laurêncio de Melo, Joel Ponyes, Gastão de Holanda, Milton Persivo Cunha, Galba Pragana, Aloísio Magalhães, Murilo Costa Rego, José Guimarães Sobrinho, José de Moraes Pinho, Ivan Pedrosa, Clênio e Genivaldo Wanderley, Capiba, Lula Cardoso Ayres, Sebastião Vasconcelos, Tereza Leal, Ana Canen, Mickel Sava Nicoloff, Vicente Fittipaldi, Salustiano Gomes, Oscar Cunha Barreto, José Lins" (Reis, 2007, p.50).

europeu.[23] O objetivo era aproximar as suas questões acerca da realidade do Nordeste brasileiro a um teatro com valor estético universal, dando enfoque à literatura dramática. Outra experiência de grupo, para Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho, que pretendeu retomar os princípios norteadores do TEP, foi o Teatro Popular do Nordeste (TPN), de 1960 a 1975.[24] Propunha-se a construir um teatro nacional avesso ao academicismo e à influência do teatro burguês, valorizando as tradições regionais.[25]

Durantes esses anos, Ariano Suassuna escreve, além de romances e poesias, obras dramatúrgicas, entre elas *Uma mulher vestida de sol* (1947), *Auto de João da Cruz* (1950), *Torturas de um coração* (1951), *Auto da compadecida* (1955), *O santo e a porca* (1957), *O homem da vaca e o poder da fortuna* (1958), *A caseira e a Catarina* (1962), *As conchambranças de Quaderna* (1987).

---

23 "Hermilo parece ter aprendido a encarar o teatro como um potencial meio de afirmação cultural para sua Região. Ele e seus companheiros de grupos sempre se propuseram a lutar por uma cena, por uma dramaturgia que não se subjugassem aos ditames do teatro burguês europeu. Nesse cenário, ele se fez uma voz de liderança entre os que se incomodavam com o fato de os palcos locais viverem uma situação de dupla colonização, isto é, quando não estavam ocupados por conjuntos europeus, vindos sobretudo de Portugal ou da França, eram dominados por um teatro que, embora produzido no Brasil, muitas vezes se resumia a tentativas, nem sempre bem sucedidas, de repetir fórmulas forjadas por montagens que obtinham êxito de bilheteria nas principais capitais da Europa" (Reis, 2007, p.79).

24 "Em 1960, Hermilo Borba Filho funda o Teatro Popular do Nordeste com Ariano Suassuna, Gastão de Holanda, Capiba, José de Moraes Pinho, José Carlos Cavalcanti Borges, Aldomar Conrado e Leda Alves, os dois últimos, na ocasião, alunos do Curso de Teatro da Universidade do Recife [...] Para o TPN, nesse primeiro ano de atividades, Hermilo dirige dois espetáculos: *A pena e a lei*, de Ariano Suassuna, e *A mandrágora*, de Maquiavel. Simultaneamente, funda, em parceria com Alfredo de Oliveira, o Teatro de Arena do Recife, que estreia com a peça *Marido magro, mulher chata*, de Augusto Boal." (Reis, 2007, p.52).

25 O ato de buscar um teatro para o povo, não excluindo as obras clássicas da dramaturgia estrangeira, e a fundação do Teatro de Arena de Recife não negam a convergência com o movimento cultural em São Paulo, impulsionado pelo Teatro de Arena e sua fase de nacionalização dos clássicos (1961-1964). Sobre esse período do Teatro de Arena, mais informações são encontradas no capítulo 1.

Foi idealizador do Movimento Armorial (1960), movimento que obteve grande importância, dada a investigação a partir da literatura de cordel que, segundo Suassuna, é fonte de uma arte e uma literatura que expressa as aspirações e o espírito do povo brasileiro. As narrativas de sua poesia, as ilustrações presentes por meio da técnica da xilogravura e a música em versos compreendem aspectos dos espetáculos populares nordestinos que, ao ar livre, eram encenados por personagens míticas, roupagens principescas e animais como o boi e o cavalo-marinho do Bumba-meu-boi. Outro elemento importante da cultura nordestina absorvida pelo Movimento Armorial foi o teatro de mamulengo, rico em situações cômicas e satíricas, influência fabulosa para a encenação e representação dos tipos populares brasileiros.

Avesso às caricaturas grosseiras, Ariano Suassuna investe na simplicidade de suas personagens, imbuído fortemente pelo cristianismo. Nesse sentido, há um elenco claramente dividido entre o herói e o vilão, instituindo a salvação dos bons e a condenação dos maus. Influenciado pela arte erudita, por tradições medievais e pelos autos vicentinos, "alia o espontâneo ao elaborado, o popular ao erudito, [...] o regional ao universal" (Magaldi, 2004, p.237).

O dramaturgo objetiva trazer à cena o povo e como esse povo se vê. Recebe do povo não só personagens e sugestões de enredo, mas a própria forma de comicidade, elaboradas junto a ingênuas espertezas e reviravoltas: os fracos ganhando dos fortes. João Teité, personagem da Fraternal Cia. de Arte e Malas-Artes, aproxima-se de João Grilo, personagem de *Auto da compadecida,* de Suassuna, no protagonismo representado por uma pessoa não dotada de um drama psicologicamente complicado a resolver:

> Ele é o malandro, o desocupado, o conservador, o homem sem objetivo senão o de sair-se melhor do instante [...]. Seus dados psicológicos são mínimos: uma genérica revolta contra a injustiça, a esperteza e um certo amoralismo, além do desejo de vingança contra os patrões que o deixaram quase a morrer doente [...]. É mais a figura sociológica do homem da rua, de mãos vazias [...] fazendo de cada cotidiano a tarefa a cumprir, a fim de prolongar-se no tempo. (ibidem, p.238)

Tanto em *Auto da compadecida* quanto em outras peças, Suassuna, por apoiar-se nos expedientes da tradição didática dos fins da Idade Média e nos autos de Gil Vicente,[26] adquire caráter épico pela narrativa em cena e pelo "jogo dirigido ao público, jogo acentuado pela intervenção de um comentador e pelos aspectos fortemente circenses e populares [...] [Suassuna] conseguiu fundir, de um modo extremamente feliz, o legado católico, os intuitos de crítica social e o folclore nordestino" (Rosenfeld, 1993, p.157).

Personagem-tipo e máscara social

Resultado do panorama político-cultural do país, a personagem-tipo fez parte da comédia brasileira instaurada em fins do século XIX, nas comédias de Martins Pena, denominada a comédia de costumes. Exemplo disso é a figura do caipira, presente na peça *Um sertanejo na corte* (1833).

Influenciado pela *commedia dell'arte,* o teatro de revista brasileiro possuiu, de maneira bem definida, a fixação de personagens representativas da pequena-burguesia em ascensão no Brasil do século XIX. Os namorados e a juventude foram exaltados, e os velhos doutores e capitães, ridicularizados. Apoiando-se no disfarce, já que este facilita a introdução de comportamentos que extrapolavam as normas vigentes dentro de uma ordem codificada, a *commedia dell'arte* levou à integração momentânea e subversiva das várias camadas sociais representadas, uma vez que tanto a plebe como a cor-

26 Importante dramaturgo português do século XVI, Gil Vicente, influenciado pelas raízes medievais presentes nas alegorias, nos símbolos e nos temas bíblicos, produz obras teatrais com o intuito de criticar os costumes não-condizentes com o humanismo religioso. "Aparece muito nas obras de Gil Vicente o tema do pastor indo à corte e sentindo-se fora do seu ambiente natural. Também está tratado o tema da inferioridade, ou dos pastores e lavradores, ou, duma maneira ou outra, a da gente duma classe social mais alta. Mesmo quando não há um encontro entre representantes dos dois níveis sociais, estará inferida, na maioria dos casos, a superioridade da vida pura, simples e inocente dos campos" (Miller, 1970, p.70).

te ou a burguesia se espelhavam e se reconheciam nas peças encenadas (Barni, 2003, p.14).

As máscaras e as personagens da *commedia dell'arte* satirizavam os principais componentes da sociedade italiana da época e os diversos dialetos, facilitando o efeito cômico junto ao público. Ao representar máscaras com características específicas atribuídas pelos italianos às regiões do país, compactuava-se com a atualidade e tomava-se como referência a composição social da época, por exemplo com o mercador de Veneza e o carregador de Bérgamo.

A ironia era permitida somente em relação a personagens e profissões odiosas à burguesia capitalista em ascensão, desde os miseráveis, os servos e os trabalhadores, aos nobres decaídos, médicos ou vendeiros, tratados como vulgares e impostores. E essa "desclassificação" das personagens era apoiada pelas máscaras, enquanto os nobres, os cavaleiros e as damas não as usavam. A máscara sintetiza e indica a totalidade do caráter teatral de várias personagens e tipos (Fo, 1999, p.31), e também faz alusão a animais domésticos, como mostra Dario Fo na relação estabelecida a seguir:

– cão perdiguento + mastim napolitano + rosto de um homem = *CAPITANO*
– galo + peru ou galinha = *PANTALONE* ou *MAGNÍFICO*
– gato + macaco = *ARLECCHINO*
– cão + gato = *BRIGHELLA*
– porco = *DOTTORE*

> Há um significado social nessa ligação com os animais de quintal que se refere à baixa corte daquele tempo – servos e todos os demais que viviam precariamente. Desse modo, somente a alta corte pertencia à congregação de humanos. Realmente, na *commedia dell'arte*, os nobres, os cavaleiros e as damas nunca usavam máscaras. Aqui se mostra claramente a dominação de uma classe: só não eram ridicularizados os detentores do poder absoluto [...]. (ibidem, p.38)

Com essa explanação de Dario Fo é possível apreender o sentido das diferentes máscaras por meio da relação existente entre um gru-

po social e outro, entre a baixa corte e alta corte, uma relação de dominação de uma classe sobre a outra.

Estereótipo e tipo

Estereotipar ou tipificar resultam em duas maneiras diferentes de conceber uma personagem. Se o primeiro método parece apresentar-se de forma reducionista e estéril, o segundo procede de forma generalizada e amplificada. Não seria o tipificar também uma forma simplificada de concepção das personagens?

Por mais que o tipo seja reprovado devido a sua suposta superficialidade perante as personagens reais, segundo Pavis (2005, p.410), a personagem-tipo é detentora de traços humanos e históricos, diferente do estereótipo, pois o tipo não tem nem a banalidade, nem a superficialidade, nem o caráter repetitivo deste.

Para a criação de um tipo é necessário que as características individuais e originais sejam "sacrificadas" em favor de uma generalização da personagem, ou seja, em favor de uma concepção tipológica que opera com características psíquicas e sociais que tendem à universalidade das personagens. Pressupõe-se que essas personagens remetam a comportamentos universais, a partir do ponto de vista mítico e intuitivo do homem, do ponto de vista arquetípico.

Em *Os arquétipos e o inconsciente coletivo,* de C. G. Jung, a interessante figura do *trickster* é estudada como uma personificação coletiva, reconhecida pelos indivíduos em diferentes momentos e épocas, como um reflexo da consciência humana anterior e elementar. Suas principais características são as travessuras engraçadas, maliciosas, tolas e, em parte, também maldosas:

> Em contos pitorescos, na alegria desenfreada do carnaval, em rituais de cura e magia, nas angústias e iluminações religiosas, o fantasma do *trickster* se imiscui em figuras ora inconfundíveis, ora vagas, na mitologia de todos os tempos e lugares, obviamente um "psicologema", isto é, uma estrutura psíquica arquetípica antiquíssima. Esta, em sua manifestação mais visível, é um *reflexo fiel de uma consciência humana*

> *indiferenciada em todos os aspectos*, correspondente a uma psique que, por assim dizer, ainda não deixou o nível animal. (2000, p.256)

Historicamente, a personagem-tipo é encontrada em formas teatrais tradicionais em que as características prevalecentes representam importantes tipos humanos de dado período. Objetiva, assim, atingir um modelo arcaico universal, atingir uma personagem arquetípica e interativa dentro de uma obra, de literaturas, de mitologias e de uma época.

Esses tipos humanos representam de fato o ser humano? Ou objetivam a influência de determinado tipo humano? Há comportamentos padronizados a serem seguidos?

Daniel Marques (1998), em sua dissertação de mestrado, apresenta uma clara distinção entre o estereótipo e a personagem-tipo e entre seus processos, denominando-os, respectivamente, de soma e síntese: *soma* – no estereótipo há traços comportamentais e característicos estampados, distintivos e fixos; *síntese* – na personagem-tipo há uma síntese substancial de características, síntese na qual são articuladas questões e características essenciais encontradas no gênero humano; não há acúmulo externo e detalhista. Nesse sentido, Marques releva a complexidade de composição da personagem-tipo em detrimento da personagem estereotipada.

No entanto, vale ressaltar que a utilização de estereótipo não serve somente ao encenador adepto a clichês, que propositalmente reduz a dimensão histórica da personagem, provocando assim uma única leitura a respeito da personagem. Mas também serve aos dramaturgos, encenadores e atores que aproveitam da teatralidade adquirida por meio do jogo paródico e imaginativo estabelecido previamente com o espectador, desde o momento em que a personagem estereotipada aparece.[27]

---

27 Brecht critica os lugares comuns ideológicos que aprisionam o espectador, quando, por exemplo, caricatura os *gangsters* americanos em *Arturo Ui*. Utiliza os estereótipos, nesse caso, porque estes resolvem de imediato a questão da caracterização e do jogo psicológico.

Tanto a personagem-tipo quanto a estereotipada pretendem estabelecer uma relação imediata com o público. A primeira, no entanto, preocupa-se com o aprofundamento da personagem, porque a intenção é atingir um modelo arquetípico universal, utilizando-se, muitas vezes, da reelaboração de personagens de remota tradição; já a segunda trabalha fundamentalmente com a elaboração externa da personagem.

> Portanto, a composição do ator para o personagem-tipo é sustentada por dois pressupostos básicos: o ator empresta ao tipo seu repertório técnico, levando em conta o fato de que o personagem-tipo tem um lastro, uma história anterior que não resulta da imaginação criadora do ator, coerente ou não. [...] Se o autor, para a composição dramatúrgica dos tipos teatrais, reelabora personagens de longa duração pertencentes a verdadeiras linhagens cômicas, o ator intérprete de um tipo propõe uma nova versão, uma variante desse personagem continuamente reelaborado na tradição artística popular. (Marques, 1998, p.156)

Daniel Marques, em seu estudo sobre a composição da personagem-tipo, enfatiza, assim, do ponto de vista do ator, a ação interna necessária ao tipo, à síntese substancial de características para a composição da personagem.

Tipologia das personagens da Fraternal Cia.

A seguir estão compreendidas as personagens-tipos presentes na primeira fase da Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes e seus respectivos arquétipos. Às personagens João Teité e Matias Cão, este correspondente ao Briguela e aquele ao Arlequim, será dada maior atenção, por serem personagens em foco neste livro.

Pantaleão

Foto 1 – Gilmar Guido (Coronel Marruá), Sérgio Rosa (João Teité).
Fonte: Acervo da Fraternal Cia. Foto: Arnaldo Pereira.

Dentro do eixo principal das máscaras, constituído pelos dois velhos (*vecchi*) e os dois *zanni*,[28] Pantaleão é figura constante das comédias. Segundo certa hipótese, dentre elas a de Fo (1999), ele é veneziano, representante da pequena-burguesia, velho habilidoso em acumular riqueza e deveras libidinoso. Ágil e um pouco atrapalhado, esse tipo é contrário ao amor dos jovens enamorados e acaba sendo zombado, tornando-se ainda mais atrevido em modos e mais resmungão (Barni, 2003, p.23).

Esse tipo correspondente na Fraternal Cia. é o Mané Marruá, um português grosseirão, comerciante de secos e molhados, gordo, conservador, cristão e pai de Rosaura (namorada).

---

28 Segundo Dario Fo, uma das genealogias aceitas da palavra de origem italiana, derivada do nome Giovanni, representa o servo no século XVI, o camponês da região de Bérgamo que migra para Veneza à procura de trabalho e comida.

Na peça *Burundanga*, Mané Marruá assume o papel de um coronel, uma personagem assenhoreada, latifundiário que praticamente ressuscita dos mortos, como um corpo deformado e enrijecido, e atua para que perpetue seu espécime e sua espécie.

> CEL. MARRUÁ – [...] Mas antes de dar meu apoio à restauração da ordem quero saber para onde vai essa revolução. (*Matias Cão faz menção de abrir a boca, mas o Coronel Marruá não deixa.*) Não! Antes de você me dizer para onde vai eu digo: revolução que eu faço não vai, vem! Para restaurar a ordem e a moralidade uma revolução tem de vir de fasto, de ré! Revolução de trinta já foi muito moderna pro meu gosto! A República foi proclamada sem precisão! Essa revolução tem de ser feita para voltar aos gloriosos tempos da monarquia que é de onde o Brasil nunca devia ter saído, concorda? (Abreu, 1996, peça)

O português, imigrante europeu que lucra por meio de sua avareza e do seu trabalho no Brasil, encontra-se presente no teatro popular brasileiro também pela estreita relação com a importação do teatro português em fins do século XIX e início do século XX.[29]

> Os fatos históricos servem não somente para mostrar o aparecimento do personagem-tipo e o contexto em que se inseriu, mas também para fundamentar a existência de um sentimento natural do colonizado contra o colonizador e que, temperado pelos revisteiros, resultou na tradicional figura bigoduda do português meio *burro*, vítima do escracho e do humor naturais do brasileiro, num tempo em que bacalhau e fados eram comuns por aqui. (Veneziano, 1991, p.135).

Neyde Veneziano, em *O teatro de revista no Brasil*, comenta sobre essa personagem-tipo, tipicamente brasileira, por adotá-la do ponto de vista do colonizado. O português apresentava-se com grossos bigodes e mostrava-se tolo, de inteligência curta e com mania de nobreza.

---

29 Décio de Almeida Prado contextualiza a prática do entremez trazida pelos artistas portugueses, que usavam e abusavam das convenções da farsa popular, tipos, disfarces etc., chegados ao Rio de Janeiro no século XIX. (Prado, 1999, p.56).

Doutor

Foto 2 – Gilmar Guido (Mané Marruá) e Nelson Belintani (Tabarone).
Fonte: Abreu, 1997. Foto: Gladstone Campos.

É o outro velho que, junto a Pantaleão, é ridicularizado pelas trapalhadas e emboscadas dos *zanni*. Ele é uma caricatura do juiz, do advogado verborrágico, que utiliza a erudição para pronunciar palavras empoladas e muitas vezes sem sentido. Satiricamente, o por-

tador reacionário e antiquado do humanismo em voga na época renascentista é parodiado por meio das obras eruditas da época.

A Fraternal Cia. contextualiza essa personagem, remetendo-a a outro estrangeiro europeu em terra tupiniquim, o italiano. Tabarone, um advogado descendente de italianos, irritadiço e sem muita polidez, também se mostra libidinoso. Na peça *Burundanga*, Tabarone é deputado, um senhor de idade avançada e pretendente de uma rapariga, Mateúsa.

Em *O anel de Magalão*, o advogado usa de todo o seu charme lírico e erudito e compõe letras para sua amada, mulher de Mané Marruá, Boraceia. O velho mostra-se realizado ao ver seu filho advogado formado por uma Universidade Federal, mesmo que esta se encontre, comicamente localizada no texto da Fraternal Cia., em São Joaquim do Fim do Mundo!

> TABARONE – (*Canta*) Sodade, parola triste
> quando siperde un grandiamor
> Nistrada lunga da vita
> Io vô tchiorando la mia dor.
> Igual una burbuleta... (*Pausa de sofrimento. Suspira altissonante. Entra Fabrício portando malas*)
> FABRÍCIO – Papá!
> TABARONE – Figlio! (*Abraçam-se*) E, enton?
> FABRÍCIO – (*Mostra o anel*) Advogado formado pela Universidade Federal de São Joaquim do Fim do Mundo!
> TABARONE – Um vero dottore! Que Felitá! Sua volta enche de alegria mio coraçó, figlio. (Abreu, 1995, peça)

Capitão (*Capitano*)

Tipo de atitudes militarizadas e bravateiro, o Capitão vive desafiando outros a duelos. Ele se faz de valente, mas foge ao pressentir o perigo iminente. Portador de respeitável cargo funcional, representa as forças armadas e, ao mesmo tempo, inoperantes. É mais uma autoridade ridicularizada pela *commedia dell'arte.*

General Euriclenes e major Aristóbulo representam o militarismo caduco em nossa sociedade pós-ditadura. Luís Alberto de Abreu faz referência aos bravos gaúchos ao regionalizar a fala de major Aristóbulo, quando este diz "guria", ao mencionar Rosaura, a enamorada. Representado como uma artilharia enferrujada, em *O parturião*, o general interessa-se por Rosaura, filha do italiano Tabarone, e em um jogo paródico divertidíssimo, assume a pretendente relação amorosa com a jovem por meio dos mecanismos de linguagem militar.

Para completar a caracterização dessa dupla de trapalhões que permeia a obra da primeira fase da Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes, esses tipos militares apresentam-se como dois palhaços: o general, o Clown, e o major, o Augusto,[30] visto que o objetivo do primeiro é enaltecer sua altivez e o segundo, submisso, serve de escada para as aventuras frustradas do general. Abaixo seguem falas do general e seu capanga, major Aristóbulo:

> EURICLENES – (*Grita.*) Dispersar! Ordinário, marche! (*A Aristóbulo que entusiasmado já queria comandar uma ordem unida.*) Você, não, Aristóbulo! (*Saem. Euriclenes observa-os vitorioso.*) Mas que autoridade! Ah!, e essa menina, Rosaura, filha do Tabarone! Saiu daqui uma Maria Mijona, remelenta, e me volta agora uma mulher feita, que um homem só, pra dar conta, só sendo macho e militar como eu. Euriclenes, meu velho, você ainda vai adestrar e comandar uma ordem unida com essa recruta!
> ARISTÓBULO – Se quiser eu mando convocar a guria!
> EURICLENES – Não é preciso, major.
> ARISTÓBULO – Limpem a área para o general Euriclenes! (*Saem.*) (Abreu, 1994, peça)

30 "[Augusto] Esse tipo todo atrapalhado, esteticamente deformado, grosseiro e ridículo, é o oposto ao *clown* Branco. Com gestos finos e elásticos, rosto branco com alguns contornos em preto e vermelho, o *clown* Branco aponta para algo uniforme, certo e puro. A brancura do seu rosto denota sua superioridade, seu ar aristocrático. Malicioso, enganador, o *clown* Branco em cena ridiculariza o Augusto." (Pantano, 2007, p.44).

Enamorados

3 – Nilton Rosa (Fabrício) e Mirtes Nogueira (Rosaura).
Fonte: Abreu, 1997. Foto: Arnaldo Pereira.

Em geral elegantes e graciosos, a beleza jovem e alva europeia não "exigia" que esses tipos usassem máscaras. Personagens apaixonadas, chamadas de Fabrício e de Isabella, entre outros nomes, na *commedia dell'arte,* os jovens trazem à tona o tema principal da comédia renascentista italiana: o amor.

Fabrício, filho de Mané Marruá, e Rosaura, filha de Tabarone, são jovens que saíram do seio familiar para estudar Direito em uma universidade. Empregam uma linguagem muitas vezes rebuscada e literária para expressar o amor que sentem um pelo outro. Fabrício porta-se como um completo apaixonado, entregue aos valores espirituais do amor, enquanto Rosaura enfatiza a inclinação sensual existente entre os namorados.

Em *O anel de Magalão*:

FABRÍCIO – O amor, papá, que me seduziu, a princípio leve como ar, como brisa, como vento (*num crescendo até perder completamente o con-*

> *trole*), e, no próximo momento, como um vendaval de tempestade me arrombou as janelas do peito e como um bandido me assaltou o coração e me fez refém da maldita paixão! (*Tabarone bate no filho.*) (Abreu, 1995, peça)

Em *Parturião*, Rosaura lasca um beijo em Fabrício:

> FABRÍCIO – (*Envergonhado*) Que é isso, Rosaura?!
> ROSAURA – É amor!
> FABRÍCIO – Mas mal nos conhecemos.
> ROSAURA – A paixão está além das convenções sociais, da moral burguesa... (Abreu, 1994, peça)

Zanni e o povo brasileiro

Representantes-mor da primeira fase do projeto CPB, os *zanni* apresentam-se de duas maneiras arquetípicas: ora o astuto, capaz de embrulhar, decepcionar, zombar e enganar o mundo; ora o criado tolo, pateta e insensato. Ou seja, os arquétipos configuram-se sempre em dois *zanni*:[31] Briguela, o criado esperto, e Arlequim, o criado bobo, esfomeado, preguiçoso, espancado.

Roberta Barni aponta o trabalho pesado e cansativo ao qual os *zanni* se submetiam, servindo, muitas vezes, de objeto de zombaria para os citadinos de Veneza, cidade para onde migravam à procura de melhores condições de vida:

> A pobreza e a falta de trabalho levavam os montanheses dos arredores de Bérgamo a descer para as cidades em busca de fortuna; ali se adaptavam aos trabalhos mais pesados e cansativos, como os de carregador em geral. A população da cidade reagiu com hostilidade e zombaria, refletindo em composições e representações satíricas. Segue a diversão, fabulação. Pouco tem a ver com o escravo plautino ou criado da comédia erudita. (2003, p.25)

31 É sabido que a mistura desses dois criados, zombado e zombeteiro de uma só vez, também pode ocorrer.

Dario Fo aprofunda a reflexão sobre a condição social dessa personagem-tipo, indefesa e faminta:

> [Os *zanni*] Viram os bodes expiatórios de todo mau humor, como acontece com todas as minorias indefesas em evidência: falam mal a língua da cidade; praticam toda sorte de disparates; possuem uma fome descomunal e morrem literalmente de fome; suas mulheres aceitam trabalhos mais humildes e humilhantes, praticando até mesmo a prostituição (o mercado de servas já estava saturado). (1999, p.75)

Serão os *zanni*, essas personagens-tipo da *commedia dell'arte*, os que melhor representam o povo brasileiro, em sua maioria?

João Teité e Matias Cão

Foto 4 – Nilton Rosa (Matias Cão), Sérgio Rosa (João Teité) e Keila Redondo (Benedita). Fonte: Abreu, 1997. Foto: Arnaldo Pereira.

Pertencentes a uma classe menos favorecida constituída pela maioria da população brasileira, João Teité, representado pelo mineirinho tolo, mas sagaz, inspirado em Pedro Malasartes, corres-

ponde ao Arlequim, e Matias Cão, nordestino esperto e aguerrido, corresponde ao Briguela. Eles se envolvem em tramas e trapaças para aliviar suas pendências mais imediatas, em especial saciar a fome, universalmente inesgotável. Esses servos bufos, preocupados em resolver suas necessidades básicas diárias, ajudam a resolver também as necessidades de seus patrões, necessidades supérfluas que se resumem na ganância de conquistar a propriedade alheia, seja ela humana ou material.

Os caracteres de João Teité e Matias Cão são recorrentes nos diferentes enredos presentes nas obras dramatúrgicas da Fraternal Cia. O esperto e o esfomeado-desmiolado são agentes de trapaças e enganações. Enquanto ludibriam seus patrões, vão levando a vida miserável à custa de favores e migalhas que satisfazem, por ora, sua fome.

Abaixo, seguem falas de João Teité, apresentando seu personagem e compartilhando com o público sua situação difícil e aparentemente azarada, cujo objetivo principal é encher sua barriga com o mínimo de dignidade que lhe resta.

Em *O parturião*:

JOÃO TEITÉ – Quero aumento de salário pra comer mais um bocadinho. O bocadinho vai fazer as engrenagem do estrambo funcionar, o estrambo manda o bocadinho que comi pros tubo das tripa grossa, as tripa macetam aquilo tudinho e jogam pras tripa fina. Aí, as tripa fina se enrolam e roncam de contentamento e eu falo "é hoje e é agora!" Aí, eu corro, sento e "oh!, felicidade". Isso é tudo que eu quero, seu Marruá.
MANÉ MARRUÁ – Que vergonha, João Teité! O homem busca é riqueza, liberdade, mulheres.
JOÃO TEITÉ – Eu também! Mas depois.
(Abreu, 1994, peça)

Em *O anel de Magalão*:

JOÃO TEITÉ – Oh, vida difícil! Oh, bosta de rosca! Gente, tô num miserê, numa caipora, numa pindaíba que, parece coisa, que urubu des-

ceu do voo, cagou, embrulhou, deu trinta nós, escondeu as duas pontas e enterrou no meu quintal, em lugar onde não sei! Sai do meu cangote, urubu, que ocê não foi que me batizou! Oh, vida maldiçoada! Coisa nenhuma dá certo! O Marruá, meu patrão português canguinha, miserável, não me paga, sorte eu não tenho e dinheiro eu não acho. Na minha vida poste é torto e até roda tem ponta! Quer saber? Eu cansei dessa vida torta, sem janela nem porta, sem parede, sem esteio, sem frente nem costa, sem princípio nem meio! Eu nasci foi prá brilhar. Sou bonito, charmoso e inteligente. Só me falta ser rico e isso eu vou ser, nem que tenha que trabalhar! (Abreu, 1995, peça)

Em *Burundanga*:

JOÃO TEITÉ – Nossa Senhora do Bom Parto, socorrei-me quando chegar a hora! Eu num aguento mais, Matias! Des'que nasci tem urubu pousado na minha cacunda. Se chove eu me afogo, se faz sol eu me queimo, se a sorte vem de frente eu estou de costas, parado me canso e andando piso em bosta!
MATIAS CÃO – Cala a boca e me deixa pensar!
JOÃO TEITÉ – Pois foi de tanto ocê pensar, amaldiçoado, que agora estamos no rusguento do mundo! Que é que eu tinha de seguir sua ideia feito pecador que segue o tinhoso? Agora, tô aqui: molhado, com frio, com fome, como se fosse uma lombriga, balançando no fiofó do mundo e rezando prá dele não cair!
MATIAS CÃO – Fecha essa boca de comer quiabo!
(ABREU, 1996, peça)

Criadas e amas

Foto 5 – Sérgio Rosa (João Teité), Keila Redondo (Benedita) e Silvia Belintani (Mateúsa).
Fonte: Acervo da Fraternal Cia. Foto: Arnaldo Pereira.

Versão feminina dos *zanni*, representadas muitas vezes por homens na *commedia dell'arte,* sem o uso de máscaras, eram denominadas Colombina e Francisquinha. Submissas aos patrões, as criadas nas peças de Luís Alberto de Abreu são velhas cozinheiras negras, representantes das escravas do período colonial brasileiro, que trabalhavam no interior da Casa Grande cuidando da patroa, de suas filhas e dos deveres domésticos. Uma pitada de superstição e influência da mitologia africana de adivinhações e magia permeia as ações e apimenta as peripécias criadas por João Teité e Matias Cão. Tia Beralda, Linora e Benedita aparentam ser velhas e gordas com muita aptidão na cozinha e mão-cheia para acertar as contas com os criados trapalhões, e Mateúsa, ora criada, ora prima de Rosaura, apresenta-se faceira e pretendente de Matias Cão.

Em *O parturião,* há a criada de Tabarone, Linora, e Mateúsa, criada de Mané Marruá. Matias Cão seduz Teité com a boa cozinheira de seu patrão Tabarone para ficar com Mateúsa, mas Teité interessa-se apenas pelos pratos de Linora:

> LINORA – Aquele sujeitinho que você trouxe beliscou de cada prato da cozinha e eu, que era o prato principal, ele nem tocou! (Abreu, 1994, peça)

Em *O anel de Magalão,* Tia Beralda é criada de Mané Marruá e Mateúsa, a prima caipira de Rosaura. Quando Mateúsa chega à casa do tio Marruá, se encanta:

> MATEÚSA – É aqui que ocê é moradora, prima? Que casona, cheia de fanfreluches, de riquefifes! Igual casa rica de rico! (Abreu, 1995, peça)

Em *Burundanga,* Benedita é criada do Coronel Mané Marruá e, Mateúsa, criada de Boraceia. Mateúsa faz um trato com Boraceia e passa por filha natural de seu finado marido Mané Marruá, neta do Coronel. Boraceia tinha o objetivo de herdar a herança de seu sogro e marido.

Além de toda a burundanga causada pelas peripécias de João Teité, insanamente crente na revolução militar e na sua carreira promissora de militar revolucionário, ele acredita ser também um homem promissor para Mateúsa. No final da peça, Benedita acaba com a ilusão de Teité. E como toda farsa que se preza, a peça termina em pancadaria:

> BENEDITA – Prá segurar o fogo desses só tem um jeito. Beija essa e esse aqui, pode deixar que eu dou agora a sova de pau prometida. (*Matias beija Mateúsa enquanto Teité apanha*) (Abreu, 1996, peça)

3
Ouvir

Segunda fase do projeto Comédia Popular Brasileira

Após cinco anos de pesquisa acerca da *commedia dell'arte* e seus tipos cômicos correspondentes na cultura popular brasileira, a Fraternal Cia. de Arte e Malas-Artes encerrou sua primeira fase do projeto Comédia Popular Brasileira (CPB) com a peça *Sacra folia*, tendo como foco a narrativa e, consequentemente, o narrador.

Esses elementos despontam no último espetáculo quando personagens fixas apresentam ao público a saga da sagrada família, incorporando as personagens bíblicas de acordo com as características específicas de cada personagem-tipo: Mané Marruá passa a ser Herodes (o rei da Judeia); Boraceia, mulher de Herodes; general Euriclenes, o soldado do rei; major Aristóbulo, o diabo; Mateúsa, empregada do rei; Rosaura e Fabrício, Maria e José; Benedita, o anjo Gabriel, e, por fim, Matias Cão e João Teité, para apimentar essa saga, interpretam, respectivamente, um guia de caravana e seu sócio impostor.

Predominantes as peripécias e o tom farsesco da representação do espetáculo, a narrativa e o narrador aparecem nos dois prólogos e ao final da peça, realizados pelo anjo Gabriel e inter-

pretados por Benedita, ora em prosa, ora em versos. O narrador, também apresentador e comentador do espetáculo, é um dos importantes elementos épicos que diferenciam a primeira da segunda fase da Fraternal Cia.[1]

A relação entre o sagrado e profano seria, nessa fase de pesquisa do projeto CPB, ainda mais aprofundada, bem como outros elementos cruciais ao épico, compondo assim a chamada comédia épica pela Cia. E, além da forma estética trabalhada pela Fraternal, não poderia ficar de fora a temática precursora, a causadora dos questionamentos e caminhos trilhados de pesquisa, no intuito de desvendá-la e representá-la: o homem brasileiro.

No trecho abaixo, retirado da fala final do anjo Gabriel em *Sacra folia*, é declamado em versos o regozijo de anunciar que Deus é brasileiro e, comicamente, que até em cartório foi registrado:

> A vocês, agradeço sua presença e riso
> Seja seu Natal uma parte de Paraíso
> Tal como foi essa representação
> A lembrança do mais alto mistério, por inteiro:
> Deus se tornou homem
> E pelos próximos anos caminhará entre nós
> E o melhor, com registro em cartório,
> É brasileiro! (*cantam* "Oh, vinde!")
> (Abreu, 1996, peça)

1 Fala do anjo: "Sacra folia! Vinde ver um respeitoso e risonho auto de natal que recorda as peripécias da sagrada família no tempo em que andou por Goiás, Minas e Paraíba! Sacra folia! Vinde ver a luta entre o arcanjo São Gabriel e o Demo aqui nas terras do Brasil! Sacra folia! Vinde ver e acompanhar, contritos e horrorizados, o episódio da matança dos inocentes! E vinde rir e cantar de alegria com o triunfo final de Maria, José e do Menino Deus! Sacra folia! Vinde, oh, vinde! (*Anjo vira-se e conclama o público a acompanhá-lo. Canta "oh, vinde" juntamente com os outros atores (vestidos como personagens de* O anel de Magalão *que se dispõem em vários pontos do teatro.* [...])" (Abreu, 1996, peça).

Do patrocínio à diminuição do elenco: consequências na interpretação cômica da Fraternal Cia. de Arte e Malas-Artes

Ancorada por um projeto bem definido, constituída por atores, diretor e dramaturgo fixos, além de mantida financeiramente pela Siemens, a Fraternal Cia. de Arte e Malas-Artes, no ano de 1998, realiza seu quinto trabalho: *Iepe*. A peça foi inspirada em Iepe, personagem escandinava da tradição oral, registrada pelo dramaturgo norueguês do século XVIII Ludwig Holbert. Nota-se que, nesse momento, houve uma mudança em relação às personagens concebidas pela Fraternal Cia. Na primeira fase, as personagens fixas tomavam as rédeas do espetáculo; agora, personagens próximas às personagens das festas populares medievais, como o beberrão Iepe, protagonizam as peripécias.

A narrativa cômica dessa personagem (casado com Neli, uma lavadeira para lá de autoritária) retrata o momento da vida de Iepe em que este é travestido de nobre. A pedido da mulher, Iepe sai para comprar sabão e para em um bar para beber, o que, aliás, era de praxe. Bêbado, passa a noite na estrada e é abordado por um barão que lhe prega uma peça: veste-o de nobre e o faz acreditar que é um deles, levando-o para seu feudo. Daí, após muitos acontecimentos, mandos e desmandos do novo barão, Iepe volta para casa, no aconchego das pauladas de sua mulher. Importante ressaltar a semelhança entre as personagens desse espetáculo e as personagens fixas da primeira fase da Cia.: entre Neli e Boraceia, e Iepe e João Teité.

No ano de 1999, é encenada a peça *Till Eullenspiegel*, personagem heroico da tradição medieval alemã, aprofundando a pesquisa acerca das personagens das festas populares medievais. *Till Eullenspiegel* é vizinha às aventuras de Pedro Malasartes, essa personagem ibérica de importante referência para a Fraternal, desde o início do projeto CPB. Em seus mais de noventa contos, interpretados à brasileira pela Cia., enfatiza-se a necessidade de um maior mergulho nas profundezas da narrativa popular e da tradição oral.

Com o apoio financeiro da Siemens, a Fraternal Cia. pôde manter um elenco de 14 atores, as despesas com produção, a ajuda de custo do elenco e o aluguel do teatro até então. Mas, no ano de 2000,[2] a empresa privada, independentemente da crítica e do público ávido pela continuidade do projeto da Cia., retira seu patrocínio: "a empresa patrocinadora entendeu que a cultura popular não era interessante para seu *marketing* e resolveu dirigir seu apoio para atividades mais eruditas" (Fraternal Cia., s. d.),[3] assinala a companhia. Com isso, o quadro da Fraternal ficou reduzido para quatro atores, um diretor, um dramaturgo e um cenógrafo. Houve, necessariamente, uma reorientação do trabalho de pesquisa, que aprofundou ainda mais o conhecimento sobre a arte narrativa.

Durante todo esse período de trabalho da Cia. patrocinado pela Siemens, a Fraternal foi composta pelos próprios trabalhadores da empresa e alguns convidados,[4] dentre eles os atores Edgar Campos, Mirtes Nogueira e Aiman Hammoud. Depois da perda do patrocínio, a Cia. reajustou-se entre aqueles que possuíam tempo disponível para a continuidade do projeto.

A partir da equipe recentemente repensada pela Fraternal, o projeto CPB, no ano 2000, objetivou recapitular estética e historicamente sua trajetória cômica que, nesse novo formato, com menos integrantes, possibilitou uma maior apropriação dos atores envolvidos ante a construção do projeto. Edgar Campos tece comentário sobre esse momento:

---

2 "O Projeto Comédia Popular Brasileira teve por oito anos o patrocínio – algo como R$ 250 mil por ano – da Siemens [...] A empresa retirou o apoio no fim do ano passado. Ao longo de sua trajetória, o grupo formou um cadastro de 20 mil espectadores, sem contar aqueles que não se cadastraram" (Fernando, 2001).

3 Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes. *O teatro narrativo*.

4 O elenco até então recebia uma ajuda de custo e não se encontrava necessariamente vinculado profissionalmente à Fraternal Cia., muitos não tinham DRT de atores, viviam como trabalhadores da Siemens e participavam voluntariamente do projeto artístico existente na empresa.

> Mas com a nova formatação de quatro atores, diretor, autor e cenógrafo, tivemos que renascer das cinzas. Sentimos na pele a experiência da Fênix. O começar de novo, o reinventar com seu próprio espólio. Foi com esse sentimento que nos apropriamos do projeto Comédia Popular Brasileira, que até então era dos mentores, Luís Alberto de Abreu e Ednaldo Freire. (2008, entrevista)

O próximo trabalho da Fraternal Cia. de Arte e Malas-Artes foi *Masteclé – tratado geral da comédia,* um espetáculo em que a comédia é a protagonista. A proposta era retomar em um espetáculo os resultados práticos alcançados durante a primeira e segunda fase do projeto e apresentar a comédia épica enquanto proposta cênica. Em *Masteclé*, a Fraternal Cia., nas palavras de Luís Alberto de Abreu, "brinca com coisa séria e leva a sério toda a brincadeira" (2001, programa).

> Como era um reinventar, fomos atrás do que já tinha sido feito, tínhamos que juntar o nosso espólio e daí dar um salto qualitativo no projeto Comédia Popular Brasileira. Esse juntar foi todo um trabalho de carpintaria do próprio Abreu. Ele veio com um texto onde mesclava todos os espetáculos da Fraternal, até então, mas fundamentando a comédia em que acreditávamos; uma filosofia de vida, uma postura, uma atitude. Acho que é isso que nos une. É um "ver a vida" de uma forma irreverente, de uma forma alegre, mas não tola. (Campos, 2008, entrevista)

Edgar Campos salienta a busca pelo aprofundamento do projeto de pesquisa e do ponto de vista do conjunto. Relata a proximidade conquistada nesse período entre seus integrantes e a ênfase dada à postura "mais pensante", adquirida pelo esforço de tornar consciente o processo criativo até o momento. Um dado interessante de dedicação à manutenção do projeto foi o "desdobrar" dos integrantes à realização de outras tarefas além do já estabelecido, como, por exemplo, o próprio dramaturgo da Cia. ministrar aulas de corpo, de capoeira, para a preparação física dos atores.

Em 2001, a Fraternal encena *Masteclé – tratado geral da comédia*[5] e, em 2002, *Nau dos loucos (Stultifera Navis)*. Desse espetáculo, segue o encerramento da pesquisa sobre personagens da cultura universal e a finalização da segunda fase do projeto. A peça traz à tona Peter Askalander, um norueguês imperialista, e Pedro Lacrau, um índio desmemoriado, além de Deus e o português Joaquim. Essas personagens, características de culturas diferentes, seguem suas sagas cômicas a bordo da nau dos loucos, referência à imagem medieval da *Stultifera Navis*, nau europeia que recolhia os loucos. Como metáfora do período imperialista do século XXI, a peça utiliza a nau do século XVI, do fim da Idade Média e início do Renascimento. Os choques e a dominação interculturais, a degradada civilização ocidental, a falta de sentido do mundo permitem alusões diretas aos dramaturgos Luigi Pirandello (1867-1936) e Samuel Beckett (1906-1989). E é durante esse processo de montagem que a personagem *ator* é introduzida, principiando, dessa maneira, expedientes que serão mais frequentes na terceira fase do projeto CPB.

Para os atores da Fraternal Cia., os desafios da interpretação cômica aumentaram tendo em vista a necessária apropriação da arte narrativa e do progressivo número de personagens a serem representadas. A atriz Mirtes Nogueira, integrante da Cia. desde sua primeira fase, passou a representar até três personagens[6] a cada ence-

5 Os bons frutos do trabalhado da Cia. são colhidos posteriormente a essa temporada. A Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes consegue a ocupação do Teatro Paulo Eiró, em Santo Amaro, como sede do projeto Comédia Popular Brasileira, via Projeto Cidadão em Cena, da Secretaria Municipal de Cultura. No Teatro Paulo Eiró, foram realizadas oficinas para a comunidade de interpretação, de dança e de máscaras cômicas, gratuitamente, o que solidificou os laços entre a Cia. e o público local de Santo Amaro, aumentando sobremaneira a quantidade de espectadores ao longo da estadia da Fraternal no teatro. Em 2002, a Cia. foi contemplada pela Lei do Fomento, também da Secretaria Municipal de Cultura da cidade de São Paulo.

6 **Primeira Fase (uma personagem)**: *O parturião* (Rosaura), *O anel de Magalão* (Rosaura), *Burundanga – a revolta do baixo ventre* (Prefeita), *Sacra folia* (Maria); **Segunda Fase (três personagens):** *Iepe* (Neli, Médico Homeopata, Povo), *Till Eullenspiegel* (Consciência, Bruxa 3, Camponesa), *Masteclé – tratado geral*

nação, graças ao recurso do teatro épico, certeira investida da Fraternal Cia. em sua segunda fase.

Maior participação do público

O maior objetivo da Fraternal Cia. em sua nova empreitada foi conquistar maior participação do público em seus espetáculos. Pretendeu-se uma relação mais próxima e imaginativa com aquele que compartilha diretamente com os atores, durante o fenômeno teatral, seus pensamentos e suas sensações, construindo conjuntamente o espetáculo.[7]

É ao público que se reportarão as personagens da Fraternal logo no início do espetáculo. Recurso presente nas três primeiras obras da segunda fase da Fraternal Cia. de Arte e Malas-Artes, as personagens recebem o espectador com agrado ou provocando-o, de forma a incorporá-lo prontamente ao contexto teatral.

Dario Fo (1999, p.304), em *Manual mínimo do ator*, trata da personagem provocadora inspirada em Boccaccione de Aristófanes. Na entrada ou no intervalo das cenas, essa personagem objetiva insultar o público, contar lorotas e gracejos, atitude comparada ao *zanni* da *commedia dell'arte*,[8] ou mesmo às personagens das farsas romanas. Contudo, cabe ao ator imprimir a qualidade necessária que provoque

---

da comédia (Neli, Bica-Aberta, Boraceia, Benedita), *Nau dos loucos* (Mãe, Nauta, Deus).

7 "O público deixava de 'assistir' ao espetáculo para dele participar. E 'participar', para nós, nada tinha a ver com o conceito de interação, a participação física do público com o espetáculo, através de jogos ou elementos similares. Por participação, entendíamos uma relação imaginativa mais íntima do público com o espetáculo que se construía no palco. Pretendíamos que o público não apenas assistisse passivamente ao espetáculo feito pelos atores, mas que contribuísse e participasse ativamente dele". Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes. *O teatro narrativo.*

8 Curioso é pensar que desde o século XIII, na tradição popular francesa, o Arlecchino, por ser endemoniado, arrogante e zombeteiro, elaborava troças e, muitas vezes, entrava em cena agredindo o público por meio de gestos obscenos.

o público, utilizando-se da máscara e do ritmo que emprega no texto: "A qualidade dessas tiradas não estava tanto no texto, mas na velocidade, ritmo, *timing* que o ator conseguia imprimir; obviamente, a máscara com sua expressão agressiva ajudava muito" (ibidem, p.46).

Em *Masteclé* há o correspondente dessa personagem apontada por Dario Fo, denominado Bocarrão. Interpretada pelo ator Edgar Campos, Bocarrão é zelador de teatro e personagem cômica, objeto de análise feita por um Acadêmico durante sua aula sobre o gênero comédia. Já meio esclerosado, o funcionário irrita-se com qualquer ação que a plateia possa ter; mostra-se ranzinza no jogo de estímulo e resposta com a plateia. Ainda no segundo sinal, eis que Bocarrão esbraveja:

> BOCARRÃO – (*a alguém do público*) Que foi? Algum problema? Levou facada ou a cara é assim mesmo? Nasceu assim ou foi acidente? (*faz um gesto de desagrado para a plateia, vira-se para sair, mas volta irritado. Ao público em geral*) Vocês estão pensando que não sou polido, não tenho educação, não nasci em berço de ouro, não é mesmo? Então vou esclarecer uma coisa: é isso mesmo! E mais: sou o zelador deste teatro. E o que faz um zelador? Um zelador – eu! – zela por aquilo que outras pessoas – vocês! – não apreciam cuidar. Por isso, ai! se eu pegar alguém jogando papel no chão! Ai, ai!, se descobrir alguém colando chicletes debaixo das poltronas! Ai, ai, ai!, se alguém puser os pés sobre elas! Ai, ai, ai, ai!, se eu ouvir *bips, pagers* e celulares tocando durante o espetáculo! Aproveito para informar que este teatro está equipado com todos os equipamentos de segurança e que possui saída de emergência e se todos vocês quiserem aproveitar, se levantar, fazer uma fila ordeira e sair por ela, é um favor que me fazem! [...] Ninguém precisa gostar de mim e meu contrato não diz que devo ser simpático com vocês. E, se é difícil pra vocês suportar a mim que sou um só, imaginem o que é, pra mim, suportar todos vocês, todos os dias, durante todos esses anos! Mas já que, por azar do destino, vamos ter essa breve convivência, que ela seja, pelo menos, tolerável! Saio, mas estarei lá atrás vigiando cada um de vocês! (*sai. Toca o terceiro sinal. Entra o Acadêmico com alguns papéis*). (Abreu, 2001, peça)

Edgar Campos comenta que o foco para a personagem era buscar uma relação direta com a plateia, com o intuito de provocá-la e obter uma resposta de imediato. Sua função era pontuar essas ações e reações, proporcionando-lhe a amplitude de respostas dentre seu repertório de ator, as possibilidades "da palhaçada do ator mesmo! Aiman [Hammoud – personagem Acadêmico] repetia várias vezes o seu texto e Bocarrão aparecia para atrapalhar. [O Acadêmico] Era repetitivo para ser interrompido, pra sofrer interferência" (2008, entrevista).

A direção ao público, dessa maneira, só foi possível porque a Fraternal Cia. dispôs-se a investir mais radicalmente na forma do teatro épico, rompendo efetivamente a "quarta parede" que delimita a relação entre palco e plateia. Uma vez que o Bocarrão é uma personagem cômica e assumidamente provocadora, fica evidente para o público tratar-se de uma representação teatral, além de a direção explícita para o público tender à interrupção da situação dialógica entre as personagens, à interrupção do encadeamento lógico dos diálogos.

Luís Alberto de Abreu, ao ser entrevistado por Hugo Possolo pela *Revista Camarim*, em junho de 1999, responde o quanto é desafiador atingir o maior número de pessoas, de variados tipos, tendo em vista a principal função do teatro: a comunicação.

> Teatro é comunicação. O processo mais complicado na arte é a comunicação. E não é comunicar para minha mãe, para a mídia ou para os críticos. Tenho de me comunicar com o número mais amplo de pessoas que for possível. Neste sentido de contemporaneidade não há como ter modismos, porque você vai fazer uma obra que pretensamente vai atingir os mais variados tipos de pessoas. Esse é o grande desafio. (Abreu, 1999)

Frente ao grande desafio de atingir um público maior e mais variado, a Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes apoiou-se na pesquisa da narrativa cômica e seus desdobramentos, baseando-se nos estudos de Mikhail Bakhtin e Walter Benjamin.

Era uma vez... a narrativa

A Fraternal Cia. partiu do princípio, como Walter Benjamin em *O narrador* (1936) (ao discorrer sobre a arte de narrar, cuja manifestação mais difundida é o contador de histórias), de que a narrativa está em vias de extinção. A Cia. reflete sobre esse narrador no âmbito teatral contemporâneo e constata que o fato de haver um distanciamento entre espetáculo e público é devido à "perda que o teatro vem sofrendo, nos últimos três séculos, de seus conteúdos narrativos. [...] O fato é que os conteúdos narrativos em uma peça teatral não são apenas elementos estilísticos e sua perda corresponde a um prejuízo tão gigantesco que chega quase a descaracterizar a arte teatral" (Abreu, s. d.).[9]

A perda da narrativa é gerada, segundo Walter Benjamin, pela predominância da informação em detrimento da narrativa, em detrimento da rica troca de experiências significativas. O autor contextualiza que, com a ascensão da burguesia, houve o declínio das formas épicas – transformadas segundo ritmos "comparáveis aos que presidiram a transformação da crosta terrestre no decorrer dos milênios. Poucas formas de comunicação humana evoluíram mais lentamente e se extinguiram mais lentamente" (1994, p.202) – pois cada vez mais a imprensa, instrumento da burguesia no auge capitalista, ameaçou a narrativa por meio da propagação desenfreada da informação.

A informação apresenta-se de forma restrita; os fatos chegam acompanhados de explicações, impondo um contexto psicológico ao leitor-espectador. Nesse sentido, o receptor da informação não é livre para interpretar a história. Há a restrição característica desse modo de comunicação em relação à amplitude possivelmente atingida quando um episódio é narrado.

> A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de

9 *A restauração da narrativa.*

> tempo tem que se explicar nele. Muito diferente é a narrativa. Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver. (ibidem, p.204)

A força da narrativa é mantida pela experiência que é passada de pessoa a pessoa. E essa é a fonte inesgotável de vida da arte de narrar. Luís Alberto de Abreu (s. d.),[10] em *A restauração da narrativa*, aponta a fundamental importância da comunicação de experiências significativas em favor da criação de um repertório comum de experiências. E explica que, a partir do repertório comum, é desenvolvida uma consciência coletiva, substancial ao imaginário comum. O imaginário comum, por sua vez, fruto da criação coletiva, reverbera no "surgimento de um destino comum. E destino comum é o que orienta e dá forma ao que chamamos de comunidade, cidadania ou nação".

Com isso, é evidenciada a responsabilidade da narrativa de manter e criar um imaginário comum, um repertório comum, constituído por troca e comunicação de experiências calcadas na trajetória humana. Tendo em vista que o teatro também é forma de saber, é por meio da narrativa que o acesso à consciência histórica humana se concretiza:

> o universo preferencial da narração é o universo histórico, o tempo e os acontecimentos concretos da história do homem. E, nesse sentido, a narração funciona como código de acesso ao *logos*, ou seja, tem o poder de inserir, com vantagens, na ação teatral o território concreto das relações humanas (sociais, políticas, econômicas e outras) onde se dá a trajetória das personagens. O personagem, assim, através da narração, se insere no território, no tempo e no espaço históricos, e, aí busca um sentido para a sua ação e para a sua existência. E desse conflito, das relações entre a personagem e seu universo histórico é possível surgir o *logos*, a razão entre dois elementos contraditórios: personagem e meio. (ibidem)

10 *A restauração da narrativa*.

A busca pelo sentido da existência da personagem, advinda das relações históricas, alimenta a compreensão e o reconhecimento da trajetória humana. Proporciona ao público e ao conjunto dos narradores (dramaturgo, diretor, atores) um modo épico de observar o mundo na sua amplidão.

Comédia épica: o narrador e a narrativa

> Comédia épica é comédia narrativa que vem recheada de graça. (Nogueira, 2008, entrevista)
>
> Comédia contada que se completa com a imaginação do público. É como eu contar uma piada, uma narrativa, e o público criar a história, visualizar na cabeça a história da piada que eu contei. (Hammoud, 2008, entrevista)
>
> Comédia com traço épico, que vem desde o teatro grego narrativo, somado à tradição oral. Comédia popular hiperbólica e que traz a trajetória heroica do homem comum. (Freire, 2008, entrevista)

Usufruir dos recursos épicos corresponde a observar o mundo como processo histórico. O olhar épico coloca-se mais objetivo frente a sua leitura do mundo e esse olhar é guiado pelo componente central: o narrador. É ele quem apresenta de forma objetiva, ou seja, não enaltecendo sua subjetividade perante o mundo, as personagens e paisagens.

> São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente [...] É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências. (Benjamin, 1994, p.197)

Em busca do aprofundamento da narrativa e do narrador em cena, a Cia. pautou-se na investigação de narrativas cômicas desde as escritas às histórias orais, contadas por inúmeros narradores anônimos. Baseou-se no ensaio de Walter Benjamin, *O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (1936), na segunda fase do projeto CPB.

A narrativa da tradição oral – patrimônio da poesia épica – procede na troca de experiências entre o narrador e os ouvintes. Não alheio ao mundo por ele circundante, nem ao outro, o narrador bebe na fonte da experiência viva, da sua própria ou da relatada pelo outro, e a incorpora à experiência dos ouvintes. Walter Benjamin escreve que o grande narrador tem suas raízes no povo, no estrato camponês, marítimo e urbano que representam as camadas mais artesanais. Essas camadas artesanais podem ser compreendidas pelo povo trabalhador que utiliza sua própria mão para gerar sua sobrevivência, para trabalhar. O narrador, assim, também é artesão, pois

> a narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz. Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, apreendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito. (ibidem, p.220)

E, como artesãos, outra característica comum aos grandes narradores é a habilidade de manusear a experiência coletiva, para cima e para baixo como em uma escada, relacionando-se com as mais diversas experiências de maneira cuidadosa e consciente, ciente de que experiências individuais compõem e se contagiam pelo grande e harmonioso manancial do imaginário coletivo.

Forma artesanal de comunicação, a narrativa exige do ouvinte o manuseio da história contada, o fiar ou tecer enquanto se ouve a história. Quanto mais o ouvinte distancia-se de si mesmo, mais intimamente registra-se nele o que é ouvido. Para isso, a existência da comunidade ouvinte é circunstancial para a conservação das histórias, contadas e recontadas no contínuo tecer comum, do narrador e do ouvinte, da experiência. E, para facilitar a memorização das narrativas na memória da comunidade ouvinte, o narrador deve narrar com naturalidade, renunciando à análise psicológica que prejudica a assimilação por completo à própria experiência do ouvinte.

Essas reflexões de Walter Benjamin sobre a arte artesanal do narrador, somadas à preparação do ator narrador desenvolvidas pelo

diretor Ednaldo Freire, fundamentaram a experiência dos criadores da Fraternal Cia. de narrar.

E a proposta de comédia épica da Fraternal, na segunda fase do projeto CPB, foi desenvolver uma comédia narrativa, permeada pela tradição oral e recheada de graça, que ao ser narrada se completava com a imaginação do público. Para compor sua comédia épica, a Cia. baseou-se em elementos advindos do repertório alegre e celebrativo das festas populares medievais.

Festas coletivas

O ambiente favorável às trocas de experiências, de preferência de maneira alegre e regeneradora, é o ambiente festivo, presente na rua e na praça pública. São esses locais e ambientes que influenciaram a Fraternal Cia. de Arte e Malas-Artes, em especial na segunda fase do projeto CPB. Influenciados pelas manifestações não oficiais da baixa Idade Média, registradas por Mikhail Bakhtin, a Cia. trouxe à tona o carnaval e a festa dos loucos, com todo o seu potencial de derrisão.

O caráter não-oficial, de liberdade e de familiaridade está diretamente ligado à vida da praça pública, ao mundo coeso composto também por espetáculos organizados, o que resultava em uma atmosfera semelhante à de cultos ou festas. Mikhail Bakhtin (1993, p.77) considera que durante o carnaval[11] realizado nas ruas, ocorria uma abolição provisória das barreiras hierárquicas entre as pessoas e estabelecia-se um tipo de comunicação simultaneamente ideal e real, extraordinária à vida cotidiana. Fortemente relacionado à imagem do inferno, o carnaval faz alusão à terra que devora e procria, ao espantalho, à morte que engravida. Ele também faz tributo à fartura

---

11 O carnaval, predominante nas festas medievais, é um fenômeno que não possui um sentido único. É plural na medida em que une diversos folguedos que contemplam o mesmo conceito de relação essencial com o tempo alegre. Ritos e máscaras são algumas das formas incorporadas pelo carnaval, presentes em diferentes festas populares.

da agricultura e do comércio, ao fim de um ciclo e o começo de outro. O inferno compunha um espetáculo alegre, repleto de disfarce e mudança de papéis. Os que eram heróis e papas eram coroados como bufos. Em *Iepe*, o camponês torna-se barão, gozando, durante determinado período, de fartura alheia à sua vida corriqueira.

A embriaguez, a glutonaria, os gestos obscenos, o desnudamento e o travestimento são consequências da festa popular medieval da praça pública. Não poderia faltar nessa grande festa o banquete,[12] que extrapola a forma cotidiana de comer e beber, e no qual o povo devora a parte do mundo que conquista no trabalho.

Imagem

A Fraternal Cia. preocupa-se com o repertório de imagens concebidas de forma coletiva, no contato entre os homens, seja na praça ou na comunidade. As imagens concebidas a partir de um indivíduo em contato somente com seu meio familiar e círculo social desconectam-se do ambiente da rua, do imaginário comum, prejudicando a capacidade de aprender e de trocar experiências.

> Ao perder o contato com a praça, com as ruas, com a comunidade, enfim, o homem perde seu imaginário, abandona a fonte de sua cultura e diminuem-se consideravelmente a quantidade e a qualidade das experiências que podem ser comunicadas. Seu repertório de imagens, sem o acréscimo das imagens apreendidas no contato e conflito com os outros homens, reduz-se àquelas geradas apenas a partir de si próprio (os sentimentos) e advindas no contato e conflito com seu reduzido meio familiar e círculo social (moral). Os próprios sentimentos sem o sadio conflito com a complexidade do mundo real tendem a permanecer na superfície ou a se tornar idealizados. Ao abandonar as ruas, o homem

---

12 "*A tendência à abundância*, que constitui o fundamento da imagem do banquete popular, choca-se e encavalga-se contraditoriamente com a *cupidez e o egoísmo individuais e de classe*" (Bakhtin, 1993, p.255).

> diminui substancialmente sua capacidade de aprender. O saber distancia-se do sentir. (Abreu, s. d.)[13]

O saber e o sentir encontram-se entrelaçados nas imagens do repertório popular, em especial durante as festas medievais. Desde o princípio da segunda fase da pesquisa, a Fraternal constatou a luta de duas culturas: a popular e a oficial, inclinando-se novamente, como na primeira fase do projeto CPB, a adotar o ponto de vista do povo e não das classes cultas, detentoras da cultural oficial.

Rabelais, para chegar às imagens fantásticas concentradas em suas obras, observou precisamente a realidade do seu tempo, os acontecimentos reais, as pessoas vivas. Essas imagens são relacionadas ao corpo, à comida, à bebida, à satisfação das necessidades naturais e da vida sexual; elas são o princípio da vida material e corporal, a razão e o modo de observar e compreender o mundo materialmente inteligível.

Denominadas por Mikhail Bakhtin de imagens do baixo material e corporal, essas imagens apresentam-se de forma exageradas e hipertrofiadas, imbuídas do estilo grotesco. O hiperbolismo, o excesso, representa a verdadeira natureza da plenitude contraditória da vida. Contém em si tanto a negação e a destruição quanto o nascimento e a afirmação, uma indispensável à outra. O substrato material e corporal da imagem grotesca – o alimento, a virilidade e os órgãos do corpo – obtém, exuberantemente, um caráter positivo. O autor esclarece a diferença entre o caráter positivo das imagens grotescas advindas do olhar do povo e o caráter negativo impregnado nas imagens que, por mais que sejam naturalmente positivas, são abordadas de um ponto de vista egoísta e burguês:

> A natureza positiva da imagem é, portanto, subordinada ao fim negativo de ridicularizar, através do ponto de vista distorcido da sátira e da condenação moral. Essa sátira é feita a partir da perspectiva do burguês e do protestante; ela visa à nobreza feudal atolada nas festas. (1993, p.53).

---

13 *A restauração da narrativa.*

A abundância apresentada pelas imagens grotescas do baixo material e corporal converge em uma concepção de imagem complexa e contraditória. No banquete da festa popular, por exemplo, efetiva-se a comunhão entre o corpo ilimitado e insaciável – o grande ventre, a boca escancarada – e a imagem popular positiva do "homem saciado".[14] Abaixo, a personagem Corcunda de *Masteclé* e seu gigantesco falo:

Foto 6 – Aiman Hammoud (Acadêmico) e Ali Saleh (Corcunda).
Fonte: Acervo da Fraternal Cia. Foto: Marisa Quintal.

Os excrementos também fazem parte das imagens grotescas da Idade Média. Eles desempenhavam um grande papel no ritual da festa dos tolos, conservando uma relação substancial com o ciclo vida-morte-nascimento. A satisfação das necessidades é matéria e

14 A hiperbolização do alimento, do ventre, da boca e do falo é a forma antiga do grotesco hiperbólico; é expresso exatamente no aumento extraordinário do tamanho dessas imagens, carregadas de todo o sentido dual e contraditório das imagens grotescas do universo das festas populares.

princípio corporal cômico por excelência, pois serve "à encarnação degradada de tudo que é sublime" (ibidem, p.130).[15]

A Fraternal Cia. não deixa de lado essa imagem tão poderosa comicamente e a utiliza, em *Iepe,* por meio da narrativa da personagem Calabrau, um dos súditos de Iepe quando travestido de barão, ao narrar o efeito que havia gerado o purgante em suas tripas:

> Dizem que Iepe obrou 235 carroças cheias até o tampo, encheu 680 barris de oitenta litros e dois corotes de 15, completou 1.700 galões, preencheu 470 latas de margarina de quinhentos gramas e uma latinha de extrato de tomate. (Abreu, 1998)

Nesse trecho de *Iepe*, evidencia-se a hipérbole grotesca, que objetiva transgredir a verossimilhança em relação aos números "acabados" da Antiguidade e da Idade Média. Outro recurso presente é a assimetria da quantidade de fezes, distribuídas em exorbitantes quantidades em carroças e mínimas quantidades em latas de extrato de tomate.

Paródia: o mundo da cultura popular parodia a vida ordinária

"A segunda vida, o segundo mundo da cultura popular, constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária, como um 'mundo ao revés'" (Bakhtin, 1993, p.10). A paródia carnavalesca, alheia à paródia moderna puramente negativa, é um recurso da cultura popular que ao mesmo tempo nega, ressuscita e renova. Fundamentada na lógica das coisas "ao avesso", relativiza as verdades e

---

15 "As imagens dos excrementos e da urina são ambivalentes como todas as imagens do 'baixo' material e corporal: elas simultaneamente rebaixam e dão a morte por um lado, e por outro dão à luz e renovam; são ao mesmo tempo bentas e humilhantes, a morte e o nascimento, o parto e a agonia estão indissoluvelmente entrelaçados. Ao mesmo tempo, essas imagens estão estreitamente ligadas ao *riso*. A morte e o nascimento nas imagens da urina e dos excrementos são apresentados sob seu aspecto jocoso e cômico" (Bakhtin, 1993, p.30).

autoridades no poder. O objetivo maior da paródia é travestir o sério e o sagrado, estabelecendo relação com o baixo material e corporal. Ao estabelecer analogias, a tendência é aludir ou provocar uma ambiguidade, a possibilidade de mais de uma interpretação. Daí a coexistência da negação e da afirmação.

Masteclé – tratado geral da comédia é paródico por excelência. Nota-se no próprio título da obra: "mastecló", corruptela e aportuguesamento da expressão inglesa *master class*, é um exemplo de inversão paródica da atividade séria, da aula mestra de um Acadêmico. E mais interessante que rebaixar o sério é elevar, por meio do tom espetacular, a tomada de consciência do público sobre fundamentos da comédia. As reflexões de Aristóteles, de Bergson, Bakhtin e outros estudiosos do fenômeno do riso, juntamente à exposição de imagens e trechos inspirados em Rabelais, completam a brincadeira de o cômico tornar-se sério e de o sério tornar-se cômico.

Imagens no processo criativo da Fraternal

Durante o processo criativo da segunda fase de pesquisa, a Fraternal Cia. empregou o método de improvisação de imagens grotescas como fundamental mecanismo de criação dramatúrgica e cênica. A imagem foi essencial para traduzir e potencializar os princípios cômicos populares presentes na literatura de François Rabelais e Mikhail Bakhtin. Depois de seminários teóricos realizados a partir da literatura desses autores e da apreciação de pinturas de Jeroen van Aeken Bosch (1450-1516), de Pieter Brueghel (1535-1569) e de imagens da Idade Média, a prática – preponderante nos encontros da Cia. dirigida por Ednaldo Freire – mostrou-se mais apropriada do contexto alegre e mágico da cultura não-oficial medieval.

Segundo os atores, havia uma facilidade em sugerir e brincar com as imagens. Mirtes Nogueira argumenta que a própria trajetória da Cia. favoreceu o domínio de improvisar imagens hiperbólicas. Desde a *commedia dell'arte*, na qual a farsa esteve muito presente, aos "personagens exagerados, com barrigão e enamorados com o enor-

me coração na mão" (2008, entrevista), foi permissível um melhor entendimento tanto sobre a composição das imagens como da própria personagem.

A partir do *canovaccio* escrito por Luís Alberto de Abreu, imagens cômico-grotescas eram improvisadas pelos atores. Essas imagens suscitavam cenas que interferiam na dramaturgia. O processo, assim, era composto por *canovaccio*-imagem-texto dramatúrgico. A atriz Mirtes Nogueira complementa: "Não nos preocupávamos com o texto, sabíamos que viria. Saíamos melhor na imagem. Na segunda fase, Abreu esteve mais presente, já que se mudava até a dramaturgia a partir das improvisações" (ibidem).

Edgar Campos retrata um dos momentos do processo criativo de *Till Eullenspiegel*, quando ao brincar com imagens, juntamente com os outros atores, elaboraram o nascimento da personagem medieval e, coincidentemente, em outro momento, Luís Alberto de Abreu pensou dramaturgicamente também no nascimento de Till tal como realizado pelos atores, sem no entanto ter visto a imagem antes.[16] Isso demonstra a conexão entre os criadores da Fraternal Cia. de Arte e Malas-Artes, concentrados na investigação de imagens grotescas para a concretização simbólica da encenação. Os contos sobre Till Eullenspiegel foram traduzidos e, posteriormente, alguns escolhidos. Abreu reescreveu a narrativa de Till concomitantemente à elaboração de imagens hiperbólicas pelos atores, orientados por Ednaldo Freire.

> Como vamos bolar o nascimento de Till? Ele já era um homem... Como vamos fazer as festas populares? A Mirtes, por exemplo, virou uma mesa, andando de quatro com a barriga pra cima. Como

16 "Havia várias histórias. Improvisávamos a partir das imagens suscitadas pelas histórias, como, por exemplo, o nascimento esquisito do Till. Eu ia para casa e bolava, pirava. Éramos soltos para criar. Abreu escrevia depois, criando as personagens e cenas a partir do que havíamos improvisado. Um dia, coincidentemente, ele trouxe a cena do parto como havíamos improvisado!" (Campos, 2008, entrevista).

> vamos matar Till? Como ele vai ser enterrado? (Hammoud, 2008, entrevista)

Essas foram algumas provocações cênicas levantadas pela Cia. ao tentar trabalhar as imagens do contexto ficcional da personagem medieval alemã. Ainda no universo de Till, Aiman Hammoud, perante as muitas tentativas de elaboração de imagens, salienta a imagem da mãe de Till, de dois metros e meio de altura, com enormes lábios vaginais. Imagem grotesca referente ao baixo material e corporal.

O universo rabelaisiano está dirigido para os infernos corporais e terrestres. Para François Rabelais, é por meio do corpo que o ser humano se torna histórico e cria sua história. O corpo[17] organiza toda a matéria cósmica (terra, água, ar, fogo) em si mesmo, portanto não teme a morte, não teme o cosmos com seus elementos naturais já assimilados no seu próprio interior. As imagens corporais grotescas predominam na linguagem não-oficial do povo: o corpo fecundante-fecundado, parindo-parido, devorador-devorado, bebendo, excretando, doente, moribundo. O corpo grotesco é tema de injúrias e de riso.

Outra imagem grotesca referente à mulher parideira é a personagem Bica-Aberta de *Masteclé*, inspirada na mulher do gigante Gargântua de Rabelais. A personagem representa o corpo procriador que morre ao dar à luz Pantagruel:

> BICA-ABERTA – [...] (*ao público, com emoção quase sincera*). A vocês peço que me ouçam e sejam meu consolo e razão. Tudo começou quando comecei a ganhar forma na cabeça de Rabelais [...]. Estranhei ter recebido o estranho nome de Bica-Aberta, mas no começo tudo bem: casei com o gigante Gargântua que, apesar de glutão, beberrão e

17 "o corpo é a forma *mais perfeita da organização da matéria*, portanto é a *chave que dá acesso a toda matéria*. A matéria de que é feito o universo desvenda no corpo humano sua verdadeira natureza e todas as suas possibilidades superiores: *no corpo humano, a matéria torna-se criadora, produtora, destinada a vencer todo o cosmos, a organizar toda a matéria cósmica; no homem, a matéria toma um caráter histórico*" (Bakhtin, 1993, p.321).

> peidorreiro, era gigante em todos os sentidos, principalmente naquele que as mulheres tanto prezam. Apesar do exagero, ai, que exagero de comprimento e circunferência!, eu também muito prezava, porque como diz o ditado "cresce a mão, lasseia a luva". Acontece que nesse "vai e vem pra cá, meu nego", fiquei grávida. Até aí, também, tudo bem, feliz com a honra de pôr no mundo o filho do gigante Gargântua. Mas os meses foram passando e me dei conta que filho de gigante, gigante é. E me perguntei por onde é que essa criança que, no quinto mês, já tinha dois metros e dez, iria sair? Num século XVI, sem anestesia nem cesariana! (*suspira e enxuga uma lágrima*) [...]. Por onde e como vocês acham que o gigante Pantagruel nasceu? (*soluça*) Não riam que aumenta a minha dor. Vejam o parto que me arrumou a mente doentia de Rabelais: meu ventre gigantesco se contraiu e eu comecei me abrir, me abrir, me abrir, para dar passagem, primeiro, a sessenta tropeiros, cada um puxando uma mula carregada de sal, depois nove dromedários carregados de pernil e línguas de boi defumadas, sete camelos carregados de bacalhau, 25 carroças de alho, cebola, cebolinha, alho-poró. Todos saindo alegres, conversando, sem eu nem saber como é que tinham entrado. Finalmente desceu Pantagruel, tão grande e tão pesado que me descadeirou toda. Morri. Choraram minha morte e pronto, acabou minha história. Só aí é que entendi porque ele me deu o nome de Bica-Aberta. (Abreu, 2001, peça)

No texto acima, Luís Alberto de Abreu descreve comicamente o nascimento do gigante Pantagruel e a morte de Bica-Aberta, uma personagem cômica representada pelo seu corpo grotesco, pelo seu ventre gigantesco. Nesse contexto, o superlativo – superlativo do realismo grotesco – domina a linguagem não-oficial da cultura, do povo. Inflado de deliciosas grosserias, é pertinente a opção de degradar e entrar em contato com a parte inferior do corpo. O baixo é sempre o começo!

Personagem universal

> É preciso recontar as velhas histórias populares da humanidade, não com o propósito de querer globalizar a cultura, mas fortalecer o local.

> Que cada povo as conte sob o prisma de seu quintal. (Freire, 1999, programa)

A grande empreitada na segunda fase da Fraternal Cia. de Arte e Malas-Artes foi, nas palavras do diretor Ednaldo Freire, "mapear o mundo em busca de grandes personagens de todos os povos, apresentando-os com contornos brasileiros" (ibidem). Nesse caminho, aprofundar a pesquisa em relação ao cômico universal, a uma personagem universal que pudesse representar personagens cômicas dos povos, direcionou a Cia. na busca por personagens europeias, existentes no imaginário popular até mesmo antes dos portugueses chegarem ao Brasil, baseando-se no princípio grotesco e regenerador do baixo material e corporal da cultura não-oficial, registrada por Mikhail Bakhtin.

Ednaldo Freire comenta sobre os tipos grotescos que estão na essência de personagens ligadas ao popular:

> Continuando a pesquisa, percebemos que esse caminho [buscar o correspondente tipo brasileiro inspirado na *commedia dell´arte*] já tinha sido trilhado pelo Ariano Suassuna, pelo Arthur Azevedo, de uma maneira bem mais eficiente. Achamos então que não deveríamos ficar centrados somente nos tipos populares brasileiros. Partimos em busca dos heróis da cultura universal. Descobrimos que existem aí personagens que são comuns a todas as culturas, e por isso são universais. A cultura popular não precisa ser necessariamente regionalizada. (2002, p.6)

Ao entrar em contato com heróis cômicos de outras culturas, como Iepe e Till Eullenspiegel, perceberam que havia características muito próximas do ibérico Pedro Malasartes que inspirou a criação de João Teité, personagem fixa e regionalista da primeira fase da Fraternal Cia. O paralelo também foi traçado com personagens das peças populares medievais presentes nas festas e, principalmente, com as consequências grotescas desse momento alegre e de liberdade: a bebida, a comida, o sexo, a satisfação das necessidades.

Foto 7 – Mirtes Nogueira (Neli), Ali Saleh (João Teité), Aiman Hammoud (Acadêmico), Edgar Campos (Bocarrão) e figurino de Bica-Aberta – personagens de *Masteclé*.
Fonte: Acervo da Fraternal Cia. Foto: Marisa Quintal.

Julio Gama, do jornal *O Estado de S. Paulo*, escreve sobre Iepe, personagem "clássica do teatro dinamarquês de autoria desconhecida, montada repetidas vezes em palcos escandinavos desde o século XVII" e relaciona características universais entre personagens do outro lado do mundo com a cultura popular brasileira, como beberrão, glutão, tolo e ingênuo. Julio Gama registra em sua reportagem a ideia de Luís Alberto de Abreu sobre a personagem europeia próxima ao Mazzaropi brasileiro, ainda no processo de elaboração da peça, anteriormente à encenação: "Vou tropicalizar o personagem, dar mais agilidade e tirar o tom moralista que ele recebe na região de origem [...]" (Abreu apud Gama, 1997), colocando-o em um cenário festivo, em um bar.

Alberto Guzik, no *Jornal da Tarde*, após estreia de *Iepe*, pontua a expansão da fronteira de pesquisa empreendida pela Fraternal nesse trabalho, no qual João Teité e Matias Cão, "palhaços muito brasileiros", dão lugar ao "beberrão Iepe e sua violenta mulher", Neli. O crítico evidencia a hipérbole grotesca presente na peça:

> O personagem tem dimensões fabulosas. Tudo o que lhe acontece assume proporções condizentes com seu apetite descomunal. Abreu explorou com vigor essas características, que definem o tom da trama, da linguagem desabusada e das figuras espantosas que povoam a peça, entre eles um afetado barão, criados servis, mulheres traiçoeiras e médicos incompetentes. Esses excessos permitem a Abreu investir contra os donos do poder, as elites arrogantes, os tolos que se deixam manipular. (Guzik, 1998, p.6C)

Mariângela Alves de Lima, em crítica ao Caderno Especial do jornal *O Estado de S. Paulo*, trata Iepe como uma personagem fruto do meio e da classe social em que foi gerada, abordando de forma determinista o destino de Iepe e das personagens que o circundam. O camponês Iepe, que segundo a crítica possui parentesco com os pastores dos autos religiosos da cultura europeia do fim da Idade Média e da Idade Moderna, ao transformar-se em nobre reproduz a hierarquia entre o senhor e o submisso, comprovando a separação

do mundo em dois lados: o melhor e o pior, este protagonizado pelo mundo do trabalho e do povo trabalhador:

> Iepe torna-se, assim, não apenas o camponês, mas também um homem determinado pelo modo de organização da sociedade. Quando, por meio de um expediente, se transforma em nobre, seu comportamento é perfeitamente adequado ao novo papel social. Nesse sentido é passivo o protagonista e também são passivas as figuras que o rodeiam, todas determinadas pela sua inserção na engrenagem social. O mecanismo invertido é que exprime movimento à peça, ou seja, de qualquer lado que se examine essa configuração do mundo, há sempre um lado pior, em que se aloja o mundo do trabalho. (1998)

Mariângela Alves de Lima faz também uma comparação entre as personagens da primeira fase da Fraternal Cia., dos tipos cômicos abrasileirados de fonte ibérica, e a personagem do universo grotesco das festas populares medievais. Ela ressalta a esperteza dos tipos como elemento fundamental para "dar graça às peças", na medida em que representam o pobre que dá o troco nos poderosos, e em *Iepe* exalta o efeito cômico mais voltado à exacerbação das peripécias, próximo ao estilo grotesco, pois a essa personagem é designado perecer explorado:

> Enquanto nos tipos cômicos abrasileirados, de fonte ibérica, a esperteza é um componente essencial para dar graça às peças – sentimos alívio quando o pobre dá o troco a um poderoso –, a subserviência de Iepe tem o travo amargo da violência feita aos pobres e aos tolos. (ibidem).

As personagens em *Iepe* apresentam-se por meio da máscara, de alegorias e figurinos, repletas da complexidade simbólica existente em sua própria natureza. E, em meio a essa brincadeira cômica, há a coroação do rei dos tolos – festa popular tipicamente medieval –, coroação de Iepe em nobre, quem, findo o travestimento, volta à vida real a pauladas de Neli.

Tanto em *Iepe* como em *Till Eullenspiegel*, o ponto de partida é a personagem: é ela quem empresta seu nome ao título das peças da Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes, incorporando personagens da cultura popular universal à cultura popular brasileira. Pensando que Eullenspiegel possui dois significados, espelho e coruja, a Cia. viu em Till a personagem modelo de nossa contemporaneidade, personagem que reflete as tolices e loucuras do mundo.

> Till não é um indivíduo, mas também não é materialmente circunscrito como a máscara farsesca. É um personagem no limiar da Idade Moderna, ensaiando a transição para a nova ordem moral do livre arbítrio. (Lima, 1999)

Em *Masteclé*, ao serem misturadas personagens da primeira e segunda fase de pesquisa do projeto CPB em um contexto cenográfico modesto em relação às montagens anteriores, focou-se na discussão do cômico por meio da exposição do rico painel de personagens cômicas, visualidade que associava o grotesco e o maravilhoso:

> Mantêm-se a exuberância visual e gestual dos tipos cômicos que, nos espetáculos anteriores, se encaixavam numa trama repleta de variações dramáticas e estilísticas, sujeitas a um grande número de acidentes e, portanto, desenhadas com muita nitidez para se sobressair e marcar presença na "anarquia" necessária à comédia. Esta peça, contudo, baseia-se na economia da exemplaridade e solicita dos intérpretes mais a minúcia do jogo do que a firmeza do contorno. (Lima, 2001)

É muito pertinente a observação de Mariângela Alves de Lima a respeito da necessária entrega dos atores ao jogo na encenação de *Masteclé*, pois é nesse momento histórico da Cia. que o elenco de 14 atores é reduzido a quatro; um ator acaba interpretando mais de uma personagem. Como exemplo, a atriz Mirtes Nogueira em *Masteclé – tratado geral da comédia*, interpreta quatro personagens: Neli, Bica-Aberta, Boraceia e Benedita, as duas primeiras personagens da segunda fase da Cia. e as duas últimas da primeira fase.

Preparação do ator-narrador

> A vantagem maior do sistema narrativo é que ele não exclui o vigor da representação dramática. Ao contrário, a abriga dentro de si, possibilitando inúmeras combinações entre narração e representação. O limite é, de fato, a imaginação do palco e da plateia. (Abreu, s. d.)[18]

Como o próprio Luís Alberto de Abreu escreve em *A restauração da narrativa*, a possibilidade de jogo entre a narração e a representação dramática potencializa o exercício da imaginação tanto no palco – para os atores, diretor, dramaturgo e cenógrafo – quanto na plateia. Proporciona, dessa maneira, um pacto criativo que restaura a antiga unidade entre público e privado, fortalecendo a solidez do imaginário coletivo. Esse foi o mote da Fraternal Cia. de Arte e Malas-Artes lançado em sua segunda fase de pesquisa.

O caminho trilhado pela Cia. em busca do aprimoramento do sistema narrativo perpassou a preparação dos atores, os narradores em cena. A transição do sistema de representação dramática, do interlocutor como personagem em uma cena fechada, para o sistema narrativo, embora em meio a dificuldades, ocorreu de forma animadora no que se refere à relação conquistada com o público.

> Descobríamos aí o básico de uma nova relação com o público: o contato direto, olho do narrador no olho do público, transmitindo experiências ficcionais. Isso haveria de mudar consideravelmente nossa concepção de construção de dramaturgia, cenografia, geometria cênica e preparação do ator-narrador. (Fraternal Cia., site)[19]

No teatro de narração, o contato direto com o público, ao mesmo tempo em que aproxima o ator do espectador, aproxima suas experiências e exige do ator maior comprometimento com a forma de interpretação teatral, além da identificação com a personagem. O

---

18 *A restauração da narrativa.*

19 Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes. *O teatro narrativo.*

ator Aiman Hammoud responde a uma das principais indagações nesse processo narrativo acerca do trabalho do ator além da representação dramática:

> foi um pouco difícil! Porque a gente vem de uma escola de representação. Stanislavski impera, não é? Você tem que sentir a dor daquele personagem e tudo mais. Eu sempre tive certa resistência com relação ao processo narrativo. E eu sempre adorei muito a comédia. E quando a gente de repente depara com um grupo que tem essa afinidade, a realização passa a ser completa. Agora a dificuldade de você transformar esse processo de representação nessa outra forma é complicado, é um aprendizado. A gente toma na cabeça sempre! Porque é difícil você colocar em prática tudo aquilo que você, mesmo já vivendo, essa questão dessa tradição oral, você aprender a colocar isso no palco. Mas é uma maravilha! Depois que você começa a dominar isso, você vê que é possível fazer um monte de coisas. Criar um exército sozinho! Aí você começa a perceber que o ator tem a possibilidade de dominar a plateia, e fazer exatamente o que ele quiser com a plateia. E ela vai, ela compra! Porque ela sabe que está indo lá para ser enganada, que é um jogo e que vai pra brincar. Então ela aceita, e isso é legal! (Abreu *et al.*, 2007)

O desafio dado aos atores tem início com o espetáculo *Iepe*. Alguns atores interpretaram mais de uma personagem e outros a mesma personagem, utilizando o artifício da máscara. Os protagonistas da peça, Iepe e sua mulher, Neli, foram interpretados, respectivamente, por dois atores e duas atrizes: Gilmar Guido e Ali Saleh; Izildinha Rodrigues e Mirtes Nogueira. O diretor Ednaldo Freire explica a função da máscara como o disfarce do ator ao interpretar uma ou mais personagens. Esse artifício objetiva a não-identificação completa entre o ator e a personagem e a não-personificação individual do protagonista:

> Máscara é o caráter do personagem. Ao usar uma capa posso ser mineiro ou nordestino e, essencialmente, ser a mesma pessoa. O que interessa é a sua máscara. Ator é ferramenta que serve à máscara. A construção dos atores era igual no Iepe, o sotaque, a máscara, a caracte-

rística que estabelece a personagem. Não é o princípio de identificação com a protagonista estrela. (2008, entrevista)

Mikhail Bakhtin (1993, p.35), ao escrever a respeito da máscara das festas medievais populares, complementa a compreensão do efeito de distanciamento empregada pela Fraternal Cia., relaciona o jogo entre a imagem e a realidade, a negação de um sentido único. A máscara proporciona a alegre metamorfose carregada de sentido da cultura popular, que traduz as alternâncias e reencarnações.

Se em um primeiro momento, anteriormente à encenação de *Iepe*, Beth Néspoli, em reportagem ao jornal *O Estado de S. Paulo*, comenta que a segunda fase da Fraternal Cia. de Arte e Malas-Artes, dedicada à comédia épica, não envolverá as mesmas personagens da primeira fase e que isso exigirá um salto artístico dos atores, Alberto Guzik, no *Jornal da Tarde*, posteriormente à estreia de *Iepe*, salienta a redescoberta de técnicas populares de interpretação bem apropriadas pelos atores, fazendo a alegria do público:

> Ao contrário do que se pode imaginar, o fato de escrever especialmente para a companhia e, portanto, conhecer as possibilidades de cada ator, não leva Abreu a facilitar a vida do elenco. "Procuro surpreendêlos a cada texto, propondo sempre novos desafios". Mas acrescenta que essa atitude é muito bem recebida pelos atores, cujo talento e disposição possibilitam uma relação dinâmica entre autor, diretor e elenco. (Néspoli, 1997b)

> O elenco, encabeçado por Gilmar Guido e Ali Saleh, que vivem Iepe em dose dupla, interpreta com garra essa penca de personagens caricaturais. A plateia percebe nos atores um intenso prazer de estar em cena [...]. O espetáculo tem colorido e vibração. A equipe redescobre técnicas do humor popular e sua alegria, ao fazê-lo, contagia os espectadores. (Guzik, 1998)

Ednaldo Freire faz uma observação em relação à personagem cômica regionalizada e à personagem universal e constata que "o mesmo princípio de uma personagem cômica regionalizada pode ser

universal" (2008, entrevista), como a personagem Iepe é semelhante a João Teité, da primeira fase da Fraternal Cia. Essas personagens possuem o mesmo "caráter", nas palavras do diretor, e, inclusive, são personagens interpretadas pelo mesmo ator.

As várias máscaras interpretativas, como a gestualidade e a indumentária, foram ainda mais precisas na encenação de *Till Eullenspiegel*. As personagens saem da ação presente e narram o passado ou o futuro da própria personagem, trocando a primeira pela terceira pessoa.

Ednaldo Freire almejou, nessa segunda fase do projeto CPB, a criação de uma poética brasileira de interpretação mais voltada à composição da personagem universal. "Demos a cara a bater. Tenho certeza que do público que nos acompanha, muitos não vão gostar". Comenta o diretor da Cia., ciente da mudança de interpretação em relação à primeira fase e, no entanto, inquieto em prosseguir a pesquisa além de personagens fixas: "Não quero achar uma fórmula e só e repetir, não!" (2008, entrevista).

A partir do momento em que a Fraternal Cia. assumiu o jogo entre a representação dramática por meio da utilização da máscara, mergulhou ainda mais na brincadeira em ser e não ser a personagem, a brincadeira de fazer teatro. Sobre a encenação de *Till Eullenspiegel*, o ator Aiman Hammoud observa sua atuação enquanto uma personagem cega, que ora via, ora não via, aos olhos atentos da plateia:

> Eu fazia um cego. Era divertido. Construía a máscara tampando o olho. A plateia sabia que o ator não era cego. Mas a máscara ajuda, mostra que está brincando. O jogo fica o tempo todo com a plateia. O cego via e brincava; ora via e ora não via. (2008, entrevista)

Ainda sobre o divertido jogo com a plateia, Aiman Hammoud alerta sobre a necessidade desta para completar a narrativa. Após a encenação da comédia épica *Till Eullenspiegel*, foram suprimidos quarenta minutos do espetáculo. "Abreu vê a estreia e depois não vê mais. Depois a peça é do ator... Vai aprimorando... E o ator vai transformando", compartilha Hammoud sobre a descoberta, junto ao

público, do ritmo, das pausas na encenação, que em um primeiro momento eram responsabilidade do dramaturgo. "Depois [o dramaturgo] volta e diz como está bom! Que mudou e aprimora" (ibidem).

Mariângela Alves de Lima, no jornal *O Estado de S. Paulo*, faz referência ao estilo farsesco predominante nas encenações de Ednaldo Freire e avalia o aperfeiçoamento progressivo, a cada encenação, da interpretação dos atores, enfatizando a afinação entre os criadores da Fraternal Cia. entre a postura física e a verbal, confiantes na inteligência e sensibilidade do público:

> Bem melhor do que no espetáculo anterior (*Iepe*) o elenco parece ter refinado a emissão do texto e contido a agitação corporal para poder expressar com maior clareza a função simbólica dessas personagens. Mesmo com esse trabalho homogêneo, de bom nível, é notável a interpretação de Aiman Hammoud, um dos melhores atores da cena paulista incorporado pela Cia. de Arte e Malas-Artes. (1999)

E, dando seguimento à proposta de expansão ao sistema interpretativo junto ao personagem narrador, de combinação entre representação e narrativa, é no espetáculo *Masteclé* que a Cia. opta por adotar menos signos em cena, enfatizando a interpretação dos atores e a retomada dos princípios cômicos e das personagens da primeira fase de pesquisa da Fraternal, de forma metateatral.

> Em vez de um espetáculo expansivo na utilização de signos, há a redução ao espaço e à função da sala de conferência. Trata-se, sobretudo, de uma reflexão sobre o gênero cômico apresentada com a candura e a simplicidade de uma aula ilustrada. A forma adotada é a da palestra, mas uma palestra farsesca na medida em que se imiscuem na explanação incidentes metateatrais. (Lima, 2001)

Sobre a interpretação do Acadêmico, personagem que pretendia ser o contraponto sério das diversas personagens cômicas apresentadas em *Masteclé*, Aiman Hammoud discorre sobre sua dificuldade:

> Foi difícil fazer o professor. Tinha muito texto e repetia, retomava algumas coisas e dava continuidade. Fui tomar referência [dessa personagem] num professor do ginásio; a barriga enorme, com sobrancelhas grandes, bravo, cabelo desarrumado. O processo de criação partiu de meu repertório. Com esse personagem eu não poderia fazer gracinha; era personagem sisuda, séria, não era pra rir dele. Ele odiava a comédia, achava imbecilidade. Ele não tinha defeito: tolo, caráter difícil de segurar. É estranho não ter nada de engraçado. (2008, entrevista).

Foto 8 – Aiman Hammoud (Acadêmico).
Fonte: Acervo da Fraternal Cia. Foto: Marisa Quintal

Assim, o grande desafio dos atores da Cia. foi desenvolver novas maneiras de interpretar: narrar em primeira e terceira pessoas, além de representar na ação presente, recorrendo frequentemente a imagens hiperbólicas.

4
Imaginar

Terceira fase do projeto Comédia Popular Brasileira

> *Uma constatação primeira e básica que modificou consideravelmente nossa forma de trabalho foi que a ação teatral, dentro do espetáculo narrativo, não precisa necessariamente ser vista, mas é imprescindível que seja imaginada pelo público. Isso levou a mudanças radicais. A ação teatral salta do palco e instaura-se na imaginação do público. Os atores podem permanecer imóveis no palco e ao mesmo tempo proporcionar ao público, através das narrativas, a experiência ativa de uma batalha ou um conflito intenso vivido por um ou mais personagens.*

A terceira fase da Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes compreende a trajetória da Cia. entre o ano de 2002 e o ano de 2008 e divide-se em dois ciclos: o primeiro focado nas festas cíclicas e nos autos e o segundo na exploração metateatral da memória coletiva e

da narrativa. Além da constante presença do narrador, os atores ganham cada vez mais a voz, exigindo da Cia. um aprofundamento em relação aos diferentes tipos de interpretação necessários à execução dos espetáculos, apoiando-se nas experiências de Bertolt Brecht e do teatro épico.

Primeiro ciclo (2002-2004)

Dando continuidade à pesquisa sobre a narrativa cômica e profana, influenciada pelos escritos de Mikhail Bakhtin e Walter Benjamin, a Cia. investigou manifestações teatrais do período da Idade Média e investiu na exploração de temáticas provenientes de algumas festas cíclicas, anualmente festejadas pelo calendário cristão – Páscoa (morte e ressurreição de Cristo), Natal (nascimento de Cristo) e Festa Junina (festa de Santo Antônio, São João, São Pedro e São José) –, e da forma épica de teatro medieval: o auto (sacramental).

É no ano de 2002 que, ocupando artisticamente o Teatro Paulo Eiró em Santo Amaro, o *Auto da paixão e da alegria*[1] e o auto *Sacra folia* são encenados. O primeiro espetáculo correspondente à Páscoa e o segundo ao Natal; o primeiro como produção inédita da Fraternal Cia. e o segundo como retomada da quarta obra pertencente à primeira fase do projeto Comédia Popular Brasileira (CPB). O auto junino, *Eh, Turtuvia!*, é encenado no ano de 2004, encerrando o projeto Auto das Festividades Juninas[2] e o ciclo dos autos populares.

O auto do migrante, *Borandá*, é desenvolvido e encenado no ano de 2003, ainda com a ocupação artística do Teatro Paulo Eiró, por

1 Agraciada com o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, é o terceiro espetáculo que a Fraternal apresenta no Teatro Paulo Eiró, dentro do projeto Cidadania em Cena, iniciado em novembro de 2001.

2 Projeto desenvolvido no ano de 2003, no Teatro Paulo Eiró. A Cia. é contemplada pela segunda vez pelo Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo.

meio do projeto Sagas Familiares. Devido ao processo criativo e ao resultado cênico desse auto dentro do primeiro ciclo da terceira fase da Cia., *Borandá* será analisado posteriormente.

As festas cíclicas e os autos

> Autos, segundo a definição clássica, são "composições dramáticas breves, de caráter religioso ou profano, podendo comportar elementos cômicos e jocosos", define Abreu. Em *Auto da paixão e da alegria* a nossa pesquisa enveredou pela ambivalência do cômico/dramático, utilizando sempre a narrativa épica, que caracteriza nosso trabalho desde *Iepe*. (Fraternal Cia., *site*)[3]

No primeiro ciclo da terceira fase do projeto CPB, a Fraternal Cia. buscou aproximar-se do tempo alegre das festas populares do período medieval. Engajada nos estudos do riso ambivalente e do rebaixamento cômico, explorados por Mikhail Bakhtin, a Cia. concentrou-se em estreitar os laços entre o teatro e seu espectador, nos moldes da vivência medieval.

Anatol Rosenfeld, em *Primas do teatro*, ao discorrer sobre as recentes tentativas de reviver o teatro medieval e principalmente o espírito de comunhão e unidade, aponta as grandes festas populares como propício espaço (tempo) para estabelecer esse reencontro:

> Há muita ingenuidade no teatro medieval, mas também uma certa grandeza que decorre da unidade da cosmovisão de que todo o povo estava profundamente impregnado. Toda essa grandiosa unidade de teatro e povo, texto e tradição religiosa, forçosamente tinha de desfazer-se no momento em que se desfazia a unidade política, espiritual e religiosa e toda a cosmovisão da Idade Média. E todas as tentativas de reviver o teatro medieval (e há muitas em tempos recentes) são, na

3 Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes. Texto sem título sobre o *Auto da paixão e da alegria*.

> maioria dos casos, condenadas ao fracasso por não poderem reviver aquela unidade original. Somente em grandes festas populares se reencontra às vezes o espírito daquela comunhão e unidade que o teatro medieval criava. (1993, p.90)

A forma épica do auto origina-se do rito religioso, do culto cristão por meio da narração simbólica da vida e morte de Jesus Cristo. No princípio realizada pelos próprios sacerdotes da igreja e, posteriormente, com um maior número de personagens e de cenas jocosas – tendências profanas e pagãs – devido à ampliação da dramatização, o auto[4] projeta sua autoridade para além da estrutura sólida da "casa de Deus", permeando a vida cotidiana, ao estender-se para as cidades, aldeias e praças. Essa nova dinâmica da Idade Média "desafiou as disciplinas das proporções harmoniosas e preferiu a exuberância completa" (Berthold, 2001, p.185), ganhando cor e originalidade em meio ao fértil ambiente dos costumes populares.[5]

Luís Alberto de Abreu, por meio da narradora Benecasta em *Eh, Turtuvia!*, explica o quanto as festas juninas proporcionavam troca de experiência e conhecimento perante a vida, focando a festa de São João como forma de celebração da terra e de seus novos frutos. Foca-se, nessa peça, a percepção cíclica da vida provinda da comunidade rural recriada:

> BENECASTA – Ponto de encontro, de trocar de experiências, travar ou aprofundar conhecimento, as festas. As principais eram as do ciclo

4 A junção das festas cíclicas populares aos autos sacramentais, realizada desde o século XIII, foi impulsionada pelo império do cristianismo com o propósito de abarcar outros territórios e maior número de fiéis.

5 "A cristianização da Europa Ocidental cultivara flores e almas. Elementos do 'teatro primitivo' sobreviventes nos costumes populares, o instinto congênito da representação e a força não secularizada da nova fé combinaram-se, perto do final do milênio, para conjugar os vestígios esparsos do teatro europeu numa nova forma de arte: a representação nas igrejas. Seu ponto de partida foi o serviço divino das duas mais importantes festas cristãs, a Páscoa e o Natal" (Berthold, 2001, p.185).

> de junho e a maior delas era a de São João. (*entram os três santos e atravessam o palco dançando algo comicamente. Portam estandartes dos santos.*) A devoção não era ao santo adulto, profeta, mas ao São João Menino, símbolo da renovação do ciclo, da renovação do mundo. Celebração do vigor da terra e de seus frutos: as raízes, a batata, o milho, as crianças. (Abreu, 2004, peça)

Para a Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes, a forma épica do auto serve à humanização do divino e à celebração coletiva. É forma popular por aproximar concretamente o divino às personagens da peça e ao espectador. Como diz Freire,

> o auto é um gênero de teatro medieval cuja forma profana, popular, a Igreja proibiu, mas cuja forma sacramental era usada como catequese. Na cultura popular, o auto é feito para celebrar, ele humaniza o divino. A forma popular, por exemplo, cria intimidade com os santos, enquanto a canônica os reverencia. A estrutura do auto serve bem ao teatro popular. (Freire apud Fernando, s. d.)[6]

Em *Auto da paixão e da alegria* e em *Sacra folia*, a Fraternal Cia. pretendeu celebrar o drama do nascimento, vida e morte de Jesus Cristo. A partir do ponto de vista da cultura popular e do riso ambivalente, as sagas de Cristo, narradas e representadas, transformam-no em personagem viva nas obras da Fraternal Cia. Dessa maneira, é possível expandir imaginária e dramaturgicamente, por exemplo, a fuga da família sagrada para o Egito e sua andança no nordeste brasileiro. Essa personagem, Cristo, não mais símbolo e sim homem, é uma das características que faz com que, no século XIII, a cerimônia dramática se amplie para uma representação adaptada livremente, acrescentando a linguagem nacional aos rígidos textos litúrgicos (Berthold, 2001, p.196).

Os autos, com o intuito de facilitar o entendimento ideológico da obra, utilizavam uma linguagem mais próxima dos espectadores e

---

6 Fernando, M. *A história de Jesus Cristo segundo Abreu.*

não dispensavam a autoridade dos santos nos destinos humanos. Do ofício sagrado ao drama litúrgico e profano, a vida dos santos foi mote de construção dramatúrgica inspirada em seus feitos heroicos, sua vida de martírios e milagres, e também mote para a composição de novas personagens e cenas. Não só Cristo perambula pelas terras tupiniquins, como também os santos são humanizados e tornam-se personagens nas obras da Fraternal Cia.

No auto caipira, *Eh, Turtuvia!*, São João, São Pedro, Santo Antônio e São José são os santos principais da festa cíclica do mês de junho; celebram ritos de fertilidade da terra, do plantio à colheita. Na peça, essas personagens ganham vida e falas:

> SÃO JOSÉ – (*cansado*) Tem também um povinho miserável que enfiou na cabeça que eu, São José, sou responsável pelas chuvas. Toda mão que não chove ou atrasa as água é essa coisa estúrdia de me expulsar da cidade!
> [...]
> SÃO PEDRO – João eles respeitam! Das festas a dele é a maior!
> STO. ANTÔNIO – João é menino, é o santo da renovação do mundo.
> SÃO PEDRO – E nós somos o quê?
> STO. ANTÔNIO – Eu sou, principalmente, um casamenteiro!
> SÃO PEDRO – Sorte sua, porque eu sou burro, comilão, avarento e quando Cristo me deu as chaves do céu não foi pra ser porteiro! Ele reconheceu minha importância! (Abreu, 2004, peça)

A respeito do Cristo humanizado pela Fraternal Cia., da brincadeira com os códigos canônicos e da versão popular das escrituras bíblicas, Mauro Fernando, crítico do jornal *Diário do Grande ABC*, observa:

> Um Cristo que faz sua entrada triunfal em Jerusalém a bordo do cavalo-marinho, símbolo da cultura popular que não se rende ao *merchandising* tolo. Que não faz promessas para o futuro, mas fala sobre o agora. Que critica os que ficam em casa, acomodados. Que exorta os indecisos e os que têm algo a perder, por menos que seja, e temem a

> transformação do mundo. Enfim, um Cristo humano, sem que haja contradição nisso. Um discurso nobre, embalado por um tratamento cômico de primeiríssimo nível. (s. d.)[7]

Ednaldo Freire esclarece a diferença entre a versão oficial e a versão popular da Paixão e Ressurreição de Cristo: "Na tradição oficial, Cristo morreu, ressuscitou e subiu aos céus no terceiro dia. Na popular, Ele fica entre nós, não se separa. Há uma alegria em fazer com que o divino fique entre nós" (Freire apud Fernando, s. d.).[8] O diretor da Fraternal Cia. afirma que em *Auto da paixão e da alegria* há a mistura das duas versões, sendo que a versão popular é privilegiada em relação à canônica. Para complementar a compreensão sobre o lugar que ocupam os cânones religiosos na obra da Fraternal Cia., Beth Néspoli registra, em *O Estado de S. Paulo*, a preocupação da Cia. em não desrespeitar os cânones e a versão oficial religiosa:

> Apesar da liberdade com que a história é narrada, Freire avisa que não há desrespeito aos cânones religiosos. "Um dos quatro saltimbancos, por exemplo, protesta veementemente contra a versão dos dois e não admite que se brinque com os cânones religiosos. Ele é o contraponto para que a história oficial também esteja em cena" (s. d.)[9]

Com o intuito de enfatizar a possibilidade humana de transformar o choro em riso, o triste em alegre, o diretor observa em *Auto da paixão e da alegria*: "Não se trata de uma comédia satírica, mas de uma comédia ambivalente, que confronta os dois lados e enxerga a dor como passageira e não como definitiva. Ela mostra que não há mal que sempre dure, que o homem tem o poder de transformar" (Freire apud Fernando, s. d.).[10] O riso neste auto da Fraternal pre-

7 Fernando, M. *O Cristo humano feito por Abreu, Freire e a Fraternal.*
8 *A história de Jesus Cristo segundo Abreu.*
9 *"Auto da Paixão e da Alegria" mescla sagrado e profano.*
10 Fernando, M. *A história de Jesus Cristo segundo Abreu.*

domina perante o drama da paixão, posto o rebaixamento cômico – do choro ao riso – ser proposital à aproximação do sagrado ao profano, ambos convivendo entre o céu e a terra.[11]

Mariângela Alves de Lima, em *O Estado de S. Paulo*, realiza uma reflexão sobre o *Auto da paixão e da alegria*, partindo do princípio de que a existência do irreverente sopro do imaginário profano, que respeita a ética cristã – como os leigos no século XIII ao reformular os textos canônicos –, estabelece uma relação imaginativa com a experiência cotidiana:

> o auto criado pela Cia. de Artes e Malas-Artes reproduz a escassez de recursos materiais e abundância imaginativa com que os leigos, desde o século 13 da era cristã, reformularam os textos canônicos aproximando-os da sua experiência cotidiana.
>
> Na alegria da festa e na ira justa, manifestaram-se brevemente os traços das emoções humanas ligados à figura divina e isso, diga-se de passagem, é tolerado pelo rigor canônico. Por outro lado, a escritura sagrada se aviva porque sugere e permite uma constante atualização. A imaginação dos fiéis não cessa. (s. d.)[12]

Evangelho segundo João Teité e Matias Cão[13]

A versão cômica e popular apresentada pela Cia. parte do olhar e da narrativa do saltimbanco Wellington, um dos quatro narradores da saga de Jesus Cristo na terra. Esse narrador, ao interpretar João Teité – o *zanni* da primeira fase do projeto CPB –, "con-

11 "a ênfase contudo se coloca menos na subida que na queda, é o céu que desce à terra e não o inverso" (Bakhtin, 1993, p.325).

12 *Montagem revigora a ética cristã com o sopro da imaginação.*

13 "João Teité e Matias Cão embrenham-se por situações cômicas e ressaltam a alegria em meio ao advento da morte e da ressurreição de Cristo. 'É a forma como o povo encara os acontecimentos, mesmo aqueles mais trágicos', afirma o diretor do espetáculo, Ednaldo Freire" (Santos, W. *Fraternal cria "evangelho saltimbanco"*).
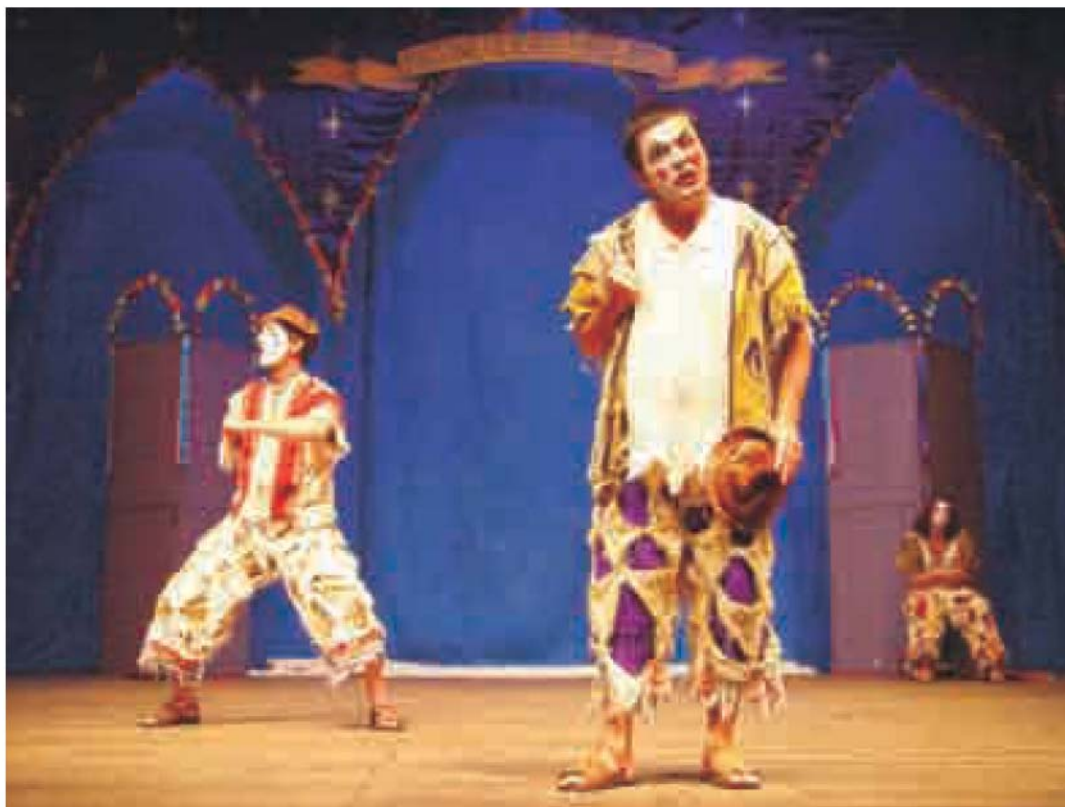
Foto 9 – Luti Angelelli (João Teité) e Edgar Campos (Matias Cão).
Fonte: Site da Fraternal Cia.[14] Foto: Arnaldo Pereira.

trapõe a visão lúdica, cômica e ampla da cultura popular [...] Uma visão ambivalente onde, de forma orgânica, o sagrado se justapõe ao profano e o humano se mistura ao sublime",[15] ressalta Luís Alberto de Abreu.

João Teité e seu parceiro de trapalhadas, o Matias Cão (interpretado pelo saltimbanco Amoz), sempre famintos e aos tropeços pela sobrevivência, dão voz aos causos populares que relatam a trajetória de Cristo pelo Brasil. Como a visão cômica, que materializa os ritos religiosos, advém do ponto de vista da personagem ou do narrador que a aborda, é fundamental entender quem são os porta-vozes des-

14 Disponível em: <http://www.fraternal.com.br/articles.php?id=46>. Acesso em: 4 mar. 2008.

15 Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes. Texto sem título sobre o *Auto da paixão e da alegria*.

sa visão e como são trabalhados o narrador e suas narrativas pela Fraternal Cia. de Arte e Malas-Artes.

Os saltimbancos

O saltimbanco na Idade Média, conhecido também como bufão, dançarino, músico, domador de animais, charlatão e mímico, povoava a praça aberta do mercado com suas habilidades físicas e interpretativas. Não tinha o menor pudor em representar ao poviléu, diferentemente dos trovadores e menestréis, submissos ao feudo e ao grupo social que diretamente os financiava: a nobreza. Apropriados da tradição oral, atuando de memória ou improviso, os saltimbancos ou os jograis, segundo Fo (1999, p.133), possuíam uma virtude particular de exibir-se diante do público apresentando dezenas de personagens diferentes:

> Até mesmo a expressão *giullare* (jogral) origina-se de *ciullare*, cujo significado é "foder", tanto no sentido de zombar de alguém, como no sentido de fazer amor. [...]
>
> Usavam seu próprio e excêntrico traje, mas também não desdenhavam as caracterizações. Durante a realização de uma feira, por exemplo, subiam de improviso sobre um banco (origem provável da palavra "saltimbanco"), vestidos de esbirros, médico, advogado, padre, mercador, e começavam sua exibição a partir daí. (ibidem, p.135)

O aspecto cômico do mundo, legalizado pela Igreja, não permitia que o charlatão da feira fosse acusado de heresia ao expressar-se de modo bufo, pois, impregnado do riso do povo, sabia magistralmente juntar o sagrado ao profano, o superior ao inferior, em um jogo livre e alegre. Com isso, a concepção carnavalesca do mundo fazia-se presente por meio das palavras, gestos e cantos do saltimbanco na praça pública (Bakhtin, 1993, p.138).

Esse saltimbanco, referencialmente, foi transferido da praça pública para o palco italiano nas obras da Fraternal Cia. de Arte e Malas-Artes. O objetivo da Cia. foi manter a dinâmica das comédias

anteriores, com quatro atores saltimbancos.[16] Nesse contexto, foi assumida a necessidade de investir na criatividade dos atores, daqueles que são os responsáveis por que o espetáculo aconteça. Para que apenas um ator possa apresentar várias personagens, necessárias às obras da Fraternal Cia. e à construção do espetáculo, a pesquisa envereda-se ainda mais no aprofundamento da narrativa e na exploração do narrador, quem se prolifera em muitas personagens e possibilita a criação de várias situações, munido apenas de elementos essenciais à cena. Para dar conta do número de personagens e cenas, o ator-saltimbanco da Fraternal Cia. trabalha com um texto fortemente narrativo.

Em *Auto da paixão e da alegria*, quatro saltimbancos são responsáveis por contar os acontecimentos bíblicos: Benecasta, Amoz, Abu e Wellington.[17] A principal função desses saltimbancos é prolongar as histórias, acrescentar detalhes, "impregnar de realismo o relato transcendente da salvação do homem":

> Desta vez, há apenas quatro personagens em cena, com uma função preponderantemente narrativa. Cabe-lhes reviver, nos moldes de uma celebração profana, alguns episódios do mistério e do sacrifício de Cristo. Há uma ausência quase completa de cenografia, as personagens são "investiduras" compostas sob o olhar do público por meio de acessórios do figurino e a transição entre os episódios tem um encadeamento aleatório, nem sempre obediente ao esquema evolutivo dos evangelhos. (Lima, s. d.)[18]

Para enriquecer a compreensão sobre os quatro saltimbancos, sobre a relação estreita com o imaginário do público e a importância

16 Atores que permaneceram no elenco após o desligamento da empresa Siemens e, consequentemente, do patrocínio: Aiman Hammoud, Mirtes Nogueira, Edgar Campos e Ali Saleh.

17 Os três primeiros saltimbancos são interpretados pelos atores Mirtes Nogueira, Edgar Campos e Aiman Hammoud, atores que permanecem até hoje na Fraternal Cia. de Arte e Malas-Artes.

18 *Montagem revigora a ética cristã com o sopro da imaginação.*

do ponto de vista popular de João Teité e Matias Cão na concepção cômica de *Auto da paixão e da alegria*, Mauro Fernando, do *Diário do Grande ABC*, e Beth Néspoli, de *O Estado de S. Paulo*, escrevem, respectivamente:

> Um grupo de saltimbancos decide encenar as andanças de Jesus. Três deles dizem ter ancestrais que testemunharam passagens bíblicas. O quarto, um paraibano, conhece as histórias propagadas pela tradição oral. A visão popular, mais rica, prevalece. A metalinguagem permite brincadeiras com o elenco, o diretor e o autor. A narrativa épica, explorada com sabedoria por Abreu, equilibra-se na ambivalência entre o sublime e o humano, o dramático e o jocoso, e estimula o espectador a vencer a preguiça e criar imagens. (Fernando, s. d.). [19]

> Quatro saltimbancos narram a morte e ressurreição de Cristo. Nessa empreitada, Abreu e Freire contam com a cumplicidade do público, ou seja, com a retenção da história bíblica no imaginário popular. Isso porque a vida de Cristo é narrada do ponto de vista de João Teité e Matias Cão, candidatos a 13.º e 14.º apóstolos de Jesus. Evidentemente eles resolvem seguir o Nazareno com objetivos nada religiosos. (Néspoli, s. d.)[20]

Os saltimbancos da Fraternal Cia. de Arte e Malas-Artes possuem características diferenciadas, que os distinguem facilmente. A plateia, imediatamente no primeiro contato com os narradores, identifica e compreende quem são eles e suas principais características, recurso muito próximo ao das personagens-tipo. Essa brincadeira na composição dos narradores é duplamente elaborada em *Eh, Turtuvia!*. Nessa peça, os saltimbancos Abu, Amoz, Benecasta e Wellington tomam forma de outros narradores, caboclos da comunidade rural recriada, mantendo as características substanciais de cada saltimbanco e transformando-se em Arias, Zé Icó, Norata e Labão.

---

19 *O Cristo humano feito por Abreu, Freire e a Fraternal.*

20 *"Auto da Paixão e da Alegria" mescla sagrado e profano.*

Abaixo, segue rubrica de Luís Alberto de Abreu indicando a manutenção e a transformação dos primeiros narradores saltimbancos, trabalhados desde o *Auto da paixão e da alegria*, agora reapresentados no auto caipira. É interessante observar a indicação (em grifo) do dramaturgo à atriz que interpreta Benecasta para não retomar "a violência da narradora dos outros autos" em *Eh, Turtuvia!*:

> **Abu**, o narrador principal, responsável pela condução do espetáculo e pela resolução de eventuais contendas. Ele fala sem sotaque caipira a não ser quando compõe algum personagem da comunidade.
> **Amoz**, um tipo mais introspectivo, quase envergonhado, melancólico e sensível algumas vezes, uma espécie de *pierrot* tardio.
> **Benecasta**, uma velha, *sem a violência da narradora dos outros autos,* mas ainda irônica, sagaz, resmungona.
> **Wéllington**, um velho cínico e gozador.
> (Abreu, 2004, peça, grifos nossos)

Luís Alberto de Abreu preocupa-se em aclimatar esses narradores e suas personagens ao contexto rural da década de 1950, direcionando aos atores que a composição e as características, tanto das personagens, quanto dos narradores, devem ser mais calcadas no corpo,[21] no gestual e na maneira como se expressam, "com uma prosódia viva e carregada de imagens de seu território", e menos no acento característico do sotaque do interior.

O saudoso caipira, personagem típico da cultura popular brasileira presente no teatro desde Martins Pena e Artur Azevedo, pre-

21 Em resposta às indicações do dramaturgo, sob a orientação de Ednaldo Freire, aulas de corpo e danças populares brasileiras foram ministradas por Deise Alves com o propósito de auxiliar os atores na composição de tipos, corpos e formas de expressão características necessárias às personagens e aos narradores. O trabalho corporal, voltado às danças populares brasileiras, teve início em *Auto da paixão e da alegria*. Em nenhum momento, objetivou-se reproduzir fielmente corpos e movimentos observados nas danças populares, pois estas serviam, sobretudo, como referencial às experimentações lúdicas dos atores.

enche o palco da Fraternal Cia. com suas lembranças e memórias de um tempo não muito distante, mas desgastado pela correria das horas, pelo avanço desordenado da modernização. No auto caipira, o objetivo é celebrar a cultura concebida pelo universo das comunidades rurais, é celebrar a percepção cíclica da vida, retratando as histórias desse universo, narradas e animadas por contadores.

Auto do Migrante: projeto Sagas Familiares

No ano de 2003, desenvolvendo a linguagem dos autos e festividades cíclicas, no Teatro Paulo Eiró em Santo Amaro, a Fraternal Cia. inicia o projeto Auto do Migrante para celebrar e refletir sobre o movimento de massas humanas, característico da segunda metade do século XX, no Brasil. O importante fato que impulsionou esse novo projeto foi Luís Alberto de Abreu e Ednaldo Freire estarem, nesse mesmo período, dedicados à implantação de projetos culturais na cidade de Mauá (SP), cujo objetivo era incentivar o desenvolvimento dos meios de cultura em comunidade com base na memória coletiva. Tendo em vista que a maior parte da população dessa comunidade era advinda de outras regiões do país, o migrante – os acontecimentos, as histórias e lendas de sua cidade natal, o processo de migração e sua adaptação à nova cidade – tornou-se foco do projeto, bem como o registro de toda sua trajetória e processo vivido. Deu-se voz ao migrante.

As experiências do dramaturgo e do diretor da Fraternal Cia. com tais projetos culturais, como o Sagas Familiares,[22] redimensionaram o ponto de vista da Cia. em relação à cultura das cidades, cultura fundamentada na memória coletiva de uma massa humana em mo-

22 Influenciada pelos objetivos do projeto Sagas Familiares – localizar o indivíduo no contexto das grandes cidades e desenvolver nas famílias da comunidade o hábito e o apreço em resgatar, registrar e comunicar a história familiar –, a Fraternal Cia. baseou-se em registrar as sagas do migrante, bem como compartilhar as experiências humanas intrínsecas às sagas.

vimento. A memória é entendida como o elo da comunidade com o mundo.

> Mais do que em qualquer época da História, o movimento de grandes massas humanas tem sido a característica mais marcante dos últimos cinquenta anos, em todo o mundo. Fatores como guerra, perseguições político-religiosas, fome ou busca de trabalho têm transmigrado grandes contingentes populacionais para outros países ou dentro de seus territórios nacionais. Essas massas migrantes têm alterado significativamente a geografia humana, o imaginário, os marcos e as acumulações culturais das grandes cidades. (Abreu, 2002)

A Fraternal Cia. de Arte e Malas-Artes empenhou-se, no projeto Auto do Migrante, em registrar e conhecer a história dos membros que constroem a geografia e o imaginário humano das grandes cidades, e foi a partir do olhar e do depoimento desse ser humano que guiou sua pesquisa estética. No projeto, a perspectiva foi ampliar o olhar unicamente sociológico para o registro de experiências humanas e, ao mesmo tempo, relacionar as pequenas trajetórias e narrativas do indivíduo à história do Brasil.

A Cia., alicerçada na linguagem narrativa dos autos, objetivou aproximar aspectos míticos relacionados ao imaginário popular sobre o migrante às situações reais e contemporâneas por ele vividas. O migrante, personagem central do auto, foi investigado enquanto "homem em movimento" – segundo a Fraternal, uma característica tradicional na cultura popular – enquanto personagem que parte pelo mundo em busca de trabalho e de relações de produção menos opressivas.

Memória: linha condutora do processo criativo

Para fortalecer ainda mais as relações com o público do Teatro Paulo Eiró e com o entorno, a Fraternal Cia. de Arte e Malas-Artes convidou o próprio público, ou melhor, suas histórias de vida, a protagonizarem o próximo trabalho desenvolvido por meio do pro-

jeto Auto do Migrante (2003). Ao final do espetáculo *Auto da paixão e da alegria*, os atores explicitavam ao público os objetivos do projeto, convidando-os a participar. Quinze famílias foram escolhidas para relatar suas experiências desde suas localidades de origem até a cidade de São Paulo. O público torna-se, então, parceiro da pesquisa.

O diretor Ednaldo Freire afirma seu interesse em conhecer a porção humana dessas personagens, escondidas, por vezes, atrás de frias estatísticas:

> Quando demos início ao projeto das "sagas familiares" sabíamos que mais que biografias estávamos em busca de "experiências de vida", matéria-prima que expõe os anseios, comportamentos e cultura destes seres em movimento. Estes mesmos seres que ontem ocupavam as cadeiras de nossa plateia e que hoje os reverenciamos colocando-os no palco como protagonistas de seus iguais. (Freire, 2004)

Como a perspectiva da Cia. era encenar uma peça sobre as experiências desses migrantes, a saga ficcional e a saga real (esta cotidianamente construída pelos migrantes) foram apreciadas e trabalhadas pela Fraternal Cia., compondo a matéria-prima do espetáculo *Borandá* (Auto do Migrante). O contato direto por meio de entrevistas, o ouvir[23] as famílias, foi crucial para o desenvolvimento do projeto.

Pela primeira vez, os atores saem a campo para entrevistar os migrantes. Munidos do projeto Sagas Familiares,[24] os atores utilizaram um gravador e guiaram-se por um questionário.[25] As entrevis-

---

23 "Desta vez, porém, antes de falar, o grupo se propôs primeiro a ouvir (os migrantes do bairro, base da plateia), para estabelecer seu roteiro. Os depoimentos são tão intensos [...] que modificam inteiramente o tom do espetáculo". (Coelho, 2003).

24 E tendo como base o método desenvolvido no trabalho Colonização Italiana no Rio Grande do Sul, publicado pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 1975, inspirado na Teoria da Organização Humana, de A. R. Muller.

25 Propostas para orientar perguntas no sentido de construir as sagas familiares: 1. Parentesco (origem); 2. Sanitário (saúde); 3. Manutenção (alimentação);

tas, em geral, foram realizadas na própria casa dos entrevistados para que estes se sentissem menos intimidados.

O envolvimento dos atores com os migrantes, com seus depoimentos e com o modo como estes eram relatados demonstrou à Cia. que o contato por meio de entrevista ultrapassa a imediata captação de informações, pois a partir do momento em que a relação entrevistador-entrevistado é estabelecida, há troca de experiências. Ouvir e contar: reviver a memória.

O ator Edgar Campos define esse processo como mais um grande salto qualitativo na trajetória da Cia., ao saírem a campo para ouvir e aprender com o seu público:

> Foi o primeiro trabalho em que o grupo saiu a campo. Colhíamos depoimentos e ao mesmo tempo registrávamos, com experiência de corpo vivido, as emoções, as angústias e ao mesmo tempo o distanciamento de quem conta algo que viveu. Tudo era uma surpresa e ao mesmo tempo encantador. (2008, entrevista)

O material colhido era transcrito, distribuído à Cia. e discutido semanalmente. Além do material, o relato dos atores entrevistadores, relevando a forma e a emoção dos depoimentos concedidos, enriquecia o material e, consequentemente, a interpretação e a dramaturgia do espetáculo em construção.[26] O processo criativo da Cia. de

---

4. Lealdade (relacionamentos); 5. Lazer; 6. Viário (meios, transportes); 7. Pedagógico (estudo); 8. Produção (trabalho); 9. Religioso e Imaginário (culto); 10. Lei e Proteção Legal (violência, polícia); 11. Política (conhecimento, participação e expectativas); 12. Tipos (populares: loucos, sábios, espertalhões etc.) relatados pelos entrevistados e observados na região específica.

26 "Nessas reuniões de avaliação, foi possível verificar que, no processo de entrevistas, vale mais o contato humano do que as informações. Confrontando a entrevista transcrita com o depoimento do entrevistador, percebia-se muitas vezes que pausas, inflexões, expressões faciais, tonalidades de voz valorizavam o material coletado e às vezes lhe davam um sentido maior, impossível de perceber na simples leitura das transcrições" (Abreu & Freire, 2004, p.13).

Arte e Malas-Artes, pautado pelo *canovaccio* do dramaturgo[27] – em princípio estruturado pela saga mítica da personagem João de Galatéa, uma visão mítica popular do homem migrante –, sofreu consideráveis transformações devido ao material coletado. O roteiro e a proposta de encenação preestabelecida foram alimentados e absorvidos ao conteúdo real observado.

A Fraternal Cia. relata o inicial desequilíbrio existente entre a realidade e a ficção em suas primeiras experimentações cênicas, nas quais a realidade e o resultado das entrevistas se sobrepunham. Nesse momento, a Cia. volta-se à linha condutora do projeto, a memória, e constata a necessidade de simplificar o resultado cênico:

> Construir o simples é difícil e requer algumas renúncias: dispensa de aparatos técnicos, cenografias e figurinos grandiosos além da interpretação ilusionista. Num primeiro momento, isso não havia sido percebido. Quando ocorreu, chegou de forma clara e reveladora: o espetáculo já havia sido gestado ali mesmo, no momento em que os migrantes deram seus depoimentos, usando uma ferramenta poderosa de comunicação: a narrativa. (Abreu; Freire, 2004, p.13).

A narrativa, ferramenta poderosa de comunicação desenvolvida desde a segunda fase da Fraternal Cia., foi a maneira mais simples e contundente de abordar a história e as experiências dos protagonistas do projeto CPB expressas no espetáculo *Borandá*.

---

27 "No início de cada projeto, a companhia seleciona quais os elementos e o universo da cultura popular que pretende pesquisar. Podem ser escolhidos danças, temas sacros ou profanos, históricos ou lendários, música, personagens populares etc. A partir dessas escolhas estabelece-se um *canovaccio*, um roteiro de ações, com a história e os personagens já apontados. Nada muito definitivo, apenas uma trilha que circunscreve a pesquisa e que pode ser alterada sem grandes problemas" (Abreu & Freire, 2004, p.14).

Procedimentos e entrevistas

No *Auto da paixão e da alegria* e em *Eh, Turtuvia!*, o roteiro de ações criado por Luís Alberto de Abreu prevalece como estímulo às improvisações dos atores. Para a primeira obra, os atores tentaram improvisar a partir de imagens suscitadas por passagens bíblicas abordadas no roteiro do dramaturgo. Em *Eh, Turtuvia!*, além da improvisação, outro procedimento importante para os atores na criação de seus respectivos narradores e personagens – embora não tenha influenciado diretamente o texto dramatúrgico, como em *Borandá* – foram as entrevistas realizadas com alguns habitantes da cidade de Guaratinguetá (SP). É necessário ressaltar que o interesse da Fraternal Cia. voltado aos habitantes dessa cidade era também pela sua prática, ainda nos dias atuais, de uma manifestação característica dessa região pertencente ao Vale do Paraíba, denominada Jongo.[28]

Com tais entrevistas, obtiveram informações sobre o universo da cultura caipira contribuindo de maneira prática, por meio de signos significativos da cultura pesquisada, para a metamorfose artística de elementos cênicos apresentados no espetáculo. Dessa maneira, há a incorporação e interpretação de signos da cultura caipira:

> O Universo a que se refere o espetáculo [*Eh, Turtuvia!*] é constituído por força da invocação de criadores modernos e, portanto, uma metamorfose artística de signos de outra cultura. Em consonância com esse propósito, a cenografia, os figurinos e a movimentação estilizam formas e cores da iconografia das festividades rurais e das práticas cotidianas. Imita-se o procedimento da população a que o espetáculo se refere,

28 "A coreografia do Jongo mais comum é a roda, com um casal de solistas no centro. É praticado geralmente por membros das comunidades afrobrasileiras de algumas localidades do Vale do Paraíba paulista, como Guaratinguetá, São Luiz do Paraitinga, Cunha, Piquete, e também na porção fluminense do Vale. Há variantes em cidades do Espírito Santo e de Minas Gerais, onde também é reconhecido como Caxambu, e ainda no morro da Serrinha, na capital fluminense" (Dias, 2003).

> ou seja, materiais simples reelaborados em arranjos altamente complexos que entrelaçavam originalmente a herança indígena, a portuguesa e a africana. (Lima, s. d.)[29]

Pode-se, com isso, observar o procedimento de pesquisa da Fraternal a partir da sequência entrevista-reflexão-criação artística encontradas no auto do migrante e no auto junino.

A contribuição do teatro épico de Brecht

Bertolt Brecht, que viveu nos períodos da Primeira e da Segunda Grandes Guerras, optou por ocupar-se da dimensão social e política da arte, pensando em um novo drama contundente em relação à contemporaneidade. Devido à sua militância contra o regime da Alemanha nazista de Adolf Hitler, na década de 1930, ficou exilado na Suíça, Áustria, Dinamarca, Finlândia, Suécia, Inglaterra e Rússia. Diretor do Berliner Ensemble, Bertolt Brecht foi influenciado pelos diretores Vsevolod Emilevicht Meyerhold, Max Reinhardt e Erwin Piscator. São algumas de suas peças: *Baal* (1918/1926), *Tambores da noite* (1918/1920), *Um homem é um homem* (1926), *A ópera dos três vinténs* (1928), *Santa Joana dos matadouros* (1931), *Vida de Galileu* (1939), *Círculo de giz caucasiano* (1945).

> Numa Alemanha pré-nazista, Brecht denuncia o procedimento teatral de Hitler, que se prepara para hipnotizar as multidões. Ele quer manter em estado de alerta o senso crítico do espectador. Estando a vida a teatralizar-se tragicamente. Brecht desteatraliza o teatro. (Aslan, 2008, p.161)

Assumidamente marxista, por adotar o ponto de vista materialista histórico e dialético elaborado por Karl Marx para compreen-

29 *Encenação da Fraternal é de deixar saudades.*

der a história da humanidade por meio do motor que rege o nascimento, a vida e a morte das sociedades (a luta de classes), Brecht apoiou-se na concepção do homem social, do homem como resultado do conjunto de relações sociais, e na forma épica do teatro, capaz de apresentar cenicamente, além de relações inter-humanas, os processos e as determinantes sociais dessas relações. Com o propósito de elevar a emoção ao raciocínio, Brecht[30] dedicou-se a apresentar um palco científico que proporcionasse ao público um esclarecimento, do ponto de vista da luta de classes, sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la.

O palco científico corresponde ao palco sobre o qual as relações sociais e de classe se tornam transparentes, partindo do pressuposto do homem como objeto de investigação. Nesse sentido, o homem não é pré-destinado socialmente, e sim um ser mutável, um ser em processo que se transforma e transforma o mundo. Contrário ao excessivo subjetivismo e individualismo, à exaltação unilateral do protagonista, da relação inter-humana presente no drama, o teatro de forma épica almeja caracterizar uma determinada sociedade na sua relatividade histórica, demonstrando sua condição passageira.

Além da narrativa, Bertolt Brecht acrescentou à concepção do épico o efeito de distanciamento, o olhar épico da distância. Esse efeito tem por objetivo fazer com que o espectador estranhe coisas habituais, dadas como acabadas e absolutas, apresentando épocas e sociedades como se estivessem distanciadas do momento atual, seja pelo espaço geográfico ou pelo tempo histórico. É por meio do reconhecimento, por parte do espectador, de si próprio e de sua situação vivida, apresentada de forma distanciada, que o efeito de distanciamento posiciona o próprio espectador como objeto de seu próprio juízo crítico.

Anatol Rosenfeld, em *Teatro moderno*, escreve sobre a concepção do efeito de distanciamento, também chamado de efeito-V – efeito

---

30 A ampla concepção de mundo proporcionada pelo olhar épico desenvolvido pelo dramaturgo e diretor alemão foi elaborada cenicamente a partir da apropriação de expedientes estéticos desde o teatro oriental ao ocidental teatro grego, medieval e shakespeariano.

de alienação –, o qual não se reduz aos limites das normas dramáticas, cujo objetivo é tornar estranho o familiar, torná-lo conhecido:

> Brecht [...], como marxista, tem uma visão muito mais dialética da relação indivíduo-mundo. Mas a razão profunda do seu teatro épico reside numa concepção que atribui uma importância extraordinária ao mundo das coisas "alienadas" que não pode ser reduzido a normas dramáticas rigorosas. O seu famoso "efeito-V" – "efeito de alienação" – tem precisamente o sentido de ressaltar como alienado e surpreendente aquilo que, embora alienado e desumanizado, se tornou familiar e "invisível" pelo hábito e, por isso, vedado à intervenção revolucionária. (1977, p.138)

É possível afirmar que esse processo de choque do não conhecer ao conhecer, proporcionado pelo efeito de alienação, caminha junto com o divertimento produtivo e científico. Há o prazer em conhecer a si mesmo, o mundo e a capacidade transformadora da ação humana.

Outra característica do teatro épico é a ousadia da forma teatral em romper com os limites de gênero, dando ênfase ao material histórico e socialmente relativizado, como o material colhido pela Fraternal Cia. de Artes e Malas-Artes no projeto Auto do Migrante. A experiência social dessa realidade observada é um novo conteúdo desajustado ao rigor da forma dramática. Ao dar voz aos migrantes, a uma massa humana em movimento predominante no século XX no Brasil, tanto o teatro dramático quanto o gênero comédia são implodidos, resultando cenicamente no teatro narrativo e no tratamento não tanto risível da realidade abordada. Como registrou Walmir Santos, no jornal *Folha de S. Paulo*, Luís Alberto de Abreu comenta sobre o gênero de *Borandá*: "Só a comédia não daria conta" (2003). Esse novo rumo tomado pela Fraternal Cia., de subversão à predominância da comédia, presente desde o início da terceira fase do projeto CPB, desde os autos baseados nas festas populares e celebrações cristãs, foi um processo consciente do grupo.

Em *Borandá* é possível observar uma análise sociológica no resultado artístico, ao compreender os migrantes enquanto conjunto de indivíduos que se põem em movimento, interferindo no ambien-

te, em seus próprios destinos e, segundo a Fraternal Cia., na identidade cultural do país.

> O que era movimento de indivíduos transformou-se nos tempos atuais em movimento de massas migrantes. E as razões básicas continuam as mesmas. Parece-nos, pois, interessante unir na tradição popular do auto o homem migrante das histórias populares com os migrantes dos dias atuais. E tentar extrair desse processo – no qual a feitura das "sagas familiares" de 15 famílias são fundamentais – uma reflexão juntamente com uma síntese estética, unindo realidade presente e resultado artístico. (Abreu, 2002)

O esforço da Fraternal Cia. em unir a realidade pesquisada à síntese estética configura-se também na união, por meio do auto, do homem migrante das histórias populares com os migrantes dos dias atuais. Duas sagas – a primeira e a terceira – correspondentes à realidade dos migrantes atuais entrevistados pelos atores e uma saga – a segunda – correspondente aos contos populares sobre os heróis retirantes. Há uma relação entre a ficção e a realidade em palco, entre o documental e o dramático: "A forma narrativa que o grupo domina com excepcional habilidade permitiu, nesse espetáculo, uma combinação original entre o documental e o dramático" (Lima, 2003). A dramaticidade em *Borandá*, empregada na primeira e terceira[31] sagas, é destacada pela Fraternal Cia. por tratar-se de trajetórias humanas bastante reais, pouco inventadas e, transcendendo a comédia até então em voga em seus projetos, por tratar-se de experiências humanas não contempladas pelo sorriso.

---

31 Fala de Abu em *Borandá*: "Desculpem também se nossa próxima saga não será tão cômica. É uma saga real, muito pouco foi inventado e, sabemos, a experiência humana não é só sorriso/ Mas seja alegre ou drama/ Simples ou grandiosa/ É preciosa sempre a experiência humana/ É lume, mapa, aviso./ Por isso, suspendam vosso riso por um momento,/ E, em nossa companhia,/ Sigam este breve argumento./ É uma história curta, do dia-a-dia,/ De dificuldade, trabalho, sentimento/ E uma ou outra alegria./ Mas saibam e fiquem atentos:/ Por mais banal que seja a personagem/ Qualquer vida humana é poesia/ E qualquer poesia é ensinamento./ Terceira história: Maria Deia!" (Abreu, 2003, peça).

Desde a segunda fase do projeto CPB, a Cia. minimizou os diálogos e acentuou a narrativa. Essa forma do teatro épico interfere substancialmente na ação teatral, que não é mais necessariamente dramatizada. E, nesse caso, a rigidez da forma dramática do teatro, de desenvolver a ação teatral como uma curva ascendente até o desfecho, é interrompida para possibilitar a reflexão, interrompe a corrente hipnótica, aumenta a atitude crítica e a comunicação atuante.

A interrupção nas histórias de Tião e Maria Deia por meio de uma fábula fantástica, a saga mítica de João de Galatéa, deu à Fraternal Cia. a oportunidade de colocar em questão a relação entre o jogo da criação popular e a explicação científica. Coube à narradora Benecasta fazer o contraponto ao inventário popular:

> BENECASTA (*irritadíssima*) – [...] É que as razões pelas quais Galatéa não tem cérebro não foram as péssimas condições econômicas do lugar onde nasceu, nem o sistema feudal de produção em vigor! A culpa foi do pobre do urubu!
> AMOZ – É uma metáfora!
> [...]
> BENECASTA – Isso é um atraso! Uma visão infantil, irracional, diluidora da realidade!
> [...]
> AMOZ – Ichi! É só um jogo da criação popular, gente, não é explicação científica!
> WÉLLINGTON (*irritando a Benecasta*) – Você acredita em urubu-rei que rouba cérebros! (*ao público*) Alguém aqui acredita em urubu que rouba cérebro?!! (*aos outros*) O povo só brinca de acreditar nesses absurdos pra rir um pouco porque ninguém é de ferro! (*explode*) E chega! Retire as metáforas da vida e a vida não melhora um nada! Fica apenas sem metáfora, sem poesia, sem riso! (os saltimbancos aplaudem, comicamente impressionados com a argumentação de Wéllington) (Abreu, 2003, peça)

Saga cômica e dramática

Foto 10 – Edgar Campos, Mirtes Nogueira, Aiman Hammoud, Ali Saleh e Luti Angelelli: migrantes de *Borandá*.
Fonte: Site da Fraternal Cia.[32] Foto: Arnaldo Pereira.

A peculiaridade do projeto Auto do Migrante, proporcionada pela necessidade de os integrantes ouvirem, por meio das entrevistas, as histórias do povo migrante, possibilitou enxergá-lo de uma forma mais completa. Edgar Campos comenta sobre essa experiência, que resulta em *Borandá*, como ultrapassando a comédia rasgada até então praticada pela Cia. de Arte e Malas-Artes:

> Colhemos histórias para preencher o *canovaccio*. Este se modifica, pois a experiência [dos migrantes relatadas nas entrevistas] era mais contundente que o *canovaccio* [inicial]. Este virou a história do meio [de

32 Disponível em: <http://www.fraternal.com.br/articles.php?id=46>.

> *Borandá*]. Na entrevista, enxergamos o sofrimento humano, mesmo que superado. Saímos um pouco da comédia rasgada e falamos da experiência de corpo vivido. Saímos do imaginário presente até o *Auto da paixão e da alegria*, o qual mexe com arquétipos, até mais fácil de lidar, e nos debruçamos no depoimento de uma pessoa. Tem-se outra construção. Não levantamos a bola e já cortamos... O rasgado [comédia] está só no meio. As personagens de *Borandá* existiram! (2008, entrevista)

Em virtude do material colhido nas entrevistas realizadas pela Cia., ao *canovaccio* inicial do projeto Auto do Migrante foram acrescentadas mais duas narrativas. Duas sagas que ampliaram e complementaram o ponto de vista sobre o processo migratório pesquisado. E, maior que a concretização desse material que resultou cenicamente em *Borandá*, foi o objetivo da dimensão de saga para a Fraternal Cia. de incitar a conscientização do membro da família entrevistada, o migrante, de sua trajetória desde a origem à cidade atual, suas motivações e de todo o movimento familiar.

No princípio, anteriormente à saída dos atores a campo, a Cia. partiu das improvisações de um *canovaccio* estruturado sobre a saga mítica da personagem João de Galatéa, suposto migrante fictício que se aventuraria no extenso território brasileiro, mais especificamente na metrópole São Paulo, em busca de seu cérebro roubado.[33] Contudo, por causa das experiências humanas colhidas nas entrevistas, a clave cômica dessa saga mítica tornou-se para a Cia. de Arte e Malas-Artes um respiro cômico que intermediou duas outras sagas dramáticas que retratavam mais fielmente a vivência dos migrantes entrevistados, intituladas Tião e Maria Deia. Em *Borandá*, os atores saltimbancos apresentam as sagas, desde já pontuando a preocupação com o gosto da cultura popular:

---

33 O dramaturgo Luís Alberto de Abreu inspirou-se na personagem Macunaíma de Mário de Andrade para a criação da saga mítica de Galatéa tendo em vista o propósito cômico, absurdo e representativo do povo brasileiro por meio dessa personagem criada pelo autor modernista em 1928.

> ABU – E, como sempre, não houve acordo entre nossos cinco narradores[34] sobre o que narrar. Optamos pela narrativa de três sagas. Tião Cirilo (*Aponta. Tião faz um aceno*) será protagonista da primeira saga, uma saga mais genérica e que, por coincidência, também se chamará Tião. Wéllington (*Aponta. Wéllington faz um aceno ao público*) será protagonista da segunda saga chamada Galatéa. Uma saga mítica, cômica, absurda como é do gosto da cultura popular.
> BENECASTA – E que quer expor alguns narradores ao ridículo!
> ABU – Posso continuar? (*faz-se silêncio*) E, finalmente, para contemplar a ala feminina do grupo, que é minoria, mas é barulhenta, Benecasta será protagonista da última saga, chamada Maria Deia.
> BENCASTA (*ao público*) – Vão ser três sagas, mas o espetáculo é curto. Por isso não quero ver ninguém dormindo, principalmente na última saga. (Abreu, 2003, peça)

A primeira saga trata da trajetória da personagem-título Tião, desde sua cidade de origem à metrópole paulistana: a sua adaptação ao mundo urbano. Evidenciam-se dois modos de vida contrastantes: um regido pelos ciclos da natureza (rural) e outro pelo trabalho (urbano), o trabalho como processo de alienação. A segunda saga trata da trajetória de heróis cômicos populares expulsos de sua terra de origem, geralmente à procura de algo que lhes foi roubado. Segundo a fala do ator-saltimbanco Wéllington, a segunda saga "é uma saga mítica, gente! Alegórica, inventada a partir da mais fiel tradição popular" (Abreu, 2003, peça). E, por fim, a terceira saga trata da trajetória da personagem feminina Maria Deia, que se movimenta por três Estados brasileiros em fuga da pobreza e da violência. Para a Fraternal Cia., ao fim da terceira saga, pretende-se dar um sentido à trajetória migrante, uma trajetória muitas vezes inconsciente, de exclusão e de consequente falta de identidade.

Pode-se observar o enfoque no tratamento social encontrado na obra *Borandá*, desde o processo de apropriação das experiências re-

---

34 Os quatro narradores fixos – Benecasta (Mirtes Nogueira), Abu (Aiman Hammoud), Wéllington (Luti Angelelli) e Amoz (Edgar Campos) – mais o narrador Tião Cirilo (Ali Saleh).

colhidas ao modo de elaboração estética, à apresentação da obra por meio do teatro épico: a narrativa, o ator-saltimbanco, o ponto de vista de várias personagens – a ousadia do teatro épico ultrapassa os rígidos limites da estrutura do drama. E, para atingir essa ousadia, é fundamental registrar a contribuição do escritor alemão Eugen Friedrich Bertolt Brecht (1898-1956) em contraponto à prática e ao pensamento do modo ilusionista da arte dramática do drama burguês.

Saga mítica

A Fraternal Cia. de Arte e Malas-Artes, em sua segunda saga, analisa a realidade a partir do ponto de vista do herói mítico Galatéa, que pretende ser a personificação dos desejos coletivos daqueles que de alguma maneira foram obrigados a abandonar seu local de origem e deslocar-se à periferia das grandes metrópoles.

> A segunda saga, uma alegoria fantástica, carrega na comicidade e remete às formas tradicionais populares, como os cordéis recheados de figuras míticas. "Para Galatéa, a cidade grande é uma esfinge a ser decifrada", afirma Freire. (Fernando, 2003)

A Cia. preocupa-se em abordar o ponto de vista mítico de forma crítica, pois o mito Galateia contextualiza, imageticamente, a complexa relação periferia – metrópole. Anatol Rosenfeld, em *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*, trata da recuperação moderna do mito como uma visão essencialmente anticientífica e que, no entanto, está intrinsecamente ligada à imaginação artística. Rosenfeld (1996, p.36) argumenta a necessidade de usar o mito de forma crítica ao aproveitar seus "dotes" artísticos e seus fins didáticos, por mais que o processo artístico seja diverso do processo científico. O autor aponta o cuidado com o reducionismo mistificador do mito ao apresentá-lo não criticamente:

> O mito elimina as inúmeras mediações de uma realidade complexa, deforma-a, portanto. Trata-se de uma redução a dimensões primitivas,

> de uma mistificação, portanto. Face à consciência atual, o mito, por desgraça, sempre tende a ter traços mistificadores, a não ser que seja tratado criticamente. A oferta do mito às "massas" é uma atitude paternal e mistificadora que não corresponde às metas de um teatro verdadeiramente popular. (ibidem, p.35)

O narrador

Apresentadas as três sagas de *Borandá*, a discussão sobre o teatro épico desenvolvido pela Fraternal Cia. de Arte e Malas-Artes perpassa uma importante premissa: o cunho narrativo da obra só se completa no palco. A ousadia da forma épica de teatro é concretizada na representação dos atores, no distanciamento dos depoimentos e na narrativa – esses e outros recursos voltados à razão da atividade teatral: o espectador.

No teatro épico, o palco passa a narrar e não se reduz ao diálogo. Relações inter-humanas não são exclusivamente apresentadas, pois as determinantes sociais dessas relações povoam a cena. Anatol Rosenfeld explica a eficiência do teatro épico em apreender e interpretar de modo crítico e didático o mundo moderno:

> Outros tipos de teatro, mormente o épico, ampliam o mundo representado, sobretudo através de processos narrativos, que ultrapassam o diálogo, e através da montagem livre de quadros e cenas sem encadeamento rigoroso – tudo isso para apreender e interpretar de um modo crítico e didático, no reduzido espaço do palco, aspectos mais vastos e intrincados do mundo moderno. (1996, p.44)

Os processos narrativos, intrínsecos ao teatro épico, são veiculados por meio dos narradores. Ao narrador é concedida a autonomia de intervir na narrativa, expandindo-a em espaço e tempo. Ele conhece o começo e o fim da história e o futuro das personagens, é o mediador; cabe a ele manter o espetáculo funcionando. Tratando-se dos autos festivos, *Auto da paixão e da alegria, Eh, Turtuvia!* e *Borandá*, pode-se verificar que os quatro saltimbancos da Fraternal

Cia. – Benecasta, Abu, Wéllington e Amoz – realizam o papel de narradores fixos, cada um com seu próprio caráter. São esses saltimbancos que respondem pelo maior número de personagens, comparando às fases anteriores e também às narrativas.

Sobre o jogo constante entre narrativa e representação por meio de personagens, desafio para os atores da Cia. de Arte e Malas-Artes, Edgar Campos compartilha o seu prazer em brincar de narrar e de representar:

> Senti-me à vontade e feliz nesse momento do Projeto Comédia Popular Brasileira, pois confesso ter compreendido melhor o projeto, enxergando-o como uma brincadeira que se brinca o tempo todo em cena: ora brinca-se de narrador, ora de saltimbanco [personagem]. (2008, entrevista)

A ousadia da forma épica explorada pela Fraternal Cia. tendeu a eliminar a unidade de ação, minimizar os climas dramáticos e culminar em narrativas diretas ao público. Aos narradores fixos, os atores saltimbancos, coube a responsabilidade de acolher o público, direcionando-se diretamente a eles como em uma conversa informal. A personagem-narradora Norata de *Eh, Turtuvia!* dirige-se ao público:

> NORATA – (*relembra deliciada*) Ai, doce de talo de mamão, um horror de bão! (*a alguém do público*) Já comeu? Entonce, come pra ver que ocê babeja de gosto, boba! Quando o pé de mamão fica veio ocê corta um tolete dois palmo pra riba da raiz. Decasca e vai ver aquele cerne sumoso, "arvo" como lúve branquinha do céu. Aí, ocê rala... ocê sabe ralá? Parece coisa que é dessas grã-fina, madama cheia de dengo e nove hora, que nem ordenhar uma vaca, nem benzer quebranto de criança, nem reza pr'amor de tirar bicheira de gado sabe! (*olha inconformada*) (Abreu, 2004, peça)

Outra forma especial de estabelecer uma relação direta com o público é o emprego do pronome pessoal nós na narrativa. O "nós" pretende abarcar tanto os saltimbancos quanto os espectadores. A Fraternal Cia. utiliza-se desse recurso logo no início de *Borandá*:

> ABU – Boa noite. Algumas vezes *nós*, seres humanos, somos definidos como exilados. Alguém expulso do paraíso ou do útero materno e que, no mundo, carrega a sensação do desassossego, de estar num lugar que não é seu. Outras vezes somos definidos como um peregrino, alguém que foi expulso dos céus e que peregrina sobre a terra até voltar à pátria celeste. Hoje, aqui, não vamos dividir com vocês essas altas considerações, talvez porque não sejamos capazes...
> TIÃO CIRILO – Cada um é que fale por si! Capaz eu até que sou.
> WÉLLINGTON – E somos cômicos! Estamos aqui para fazer graça!
> BENECASTA – E quem diz que na comédia não tem filosofia? (Abreu, 2003, peça, grifos nossos)

O narrador fixo Abu cumpre seu papel de incluir o público no contexto da obra, enquanto os outros saltimbancos apresentam-se como cômicos e colocam seus papéis à disposição para junto ao público refletir.[35] O público é convidado a tornar-se observador, não é envolvido completamente em uma ação cênica de modo a ser arrebatado, esquecendo-se de si ao identificar-se com uma ação. A proposta é estimular a imaginação, impondo-lhe decisões, ativando seu raciocínio.

A imaginação do público é estimulada pela ousadia imagética e sonora das narrativas. O narrador faz o público imaginar desde a vestimenta da personagem ao cenário, este não mais monumental e ilustrativo. Observa-se que na terceira fase da Fraternal Cia. tanto o território da ação quanto as personagens não são realisticamente situadas e determinadas. Acessórios são dispensáveis, dando lugar à elaboração de signos que dialoguem com os outros elementos da cena (direção, dramaturgia, cenografia, interpretação dos atores). A cena, ao adquirir maior plasticidade, pode ser imaginada pelo público além dela mesma – daí mais uma conquista do teatro de forma épica.

35 "Quem disse que não há diversão inteligente? A comédia *Borandá* desmente a tese segundo a qual o riso e o cérebro na arte são inconciliáveis" (Fernando, 2004).

Diálogo entre épico e dramático

A Fraternal Cia. explora a função do narrador além da *performance* comum de um porta-voz do autor que conduz e questiona cenas compostas pelas personagens e, se necessário for, transforma-se em personagens. Na Fraternal Cia., o narrador tem a possibilidade de envolver-se com a narrativa, até dramaticamente, explicitando seu processo em relação ao assunto que narra. Dessa maneira, a Cia. acredita estabelecer um diálogo entre as linguagens épicas e dramáticas.

Esse diálogo entre o épico e o dramático por meio dos narradores dá-se em diferentes níveis de ação. Após criarem um caráter diferenciado para cada narrador fixo ou ator-saltimbanco, alguns níveis de ação foram estabelecidos: ações determinadas pelo confronto entre os narradores, ações determinadas pelo conflito entre as personagens e ações determinadas pelo confronto entre os próprios atores, não necessariamente nessa mesma ordem e entre esses mesmos níveis. A justaposição dos níveis de ação é mais um recurso adotado pela Fraternal Cia. para proporcionar a participação intensa do espectador.

Em *Eh, Turtuvia!*, o espetáculo claramente compreende os três níveis de ação: dois narrativos e um de representação. O primeiro nível é realizado pelos narradores fixos Abu, Amoz, Benecasta e Wéllington; o segundo nível é realizado por narradores da comunidade rural, associados aos narradores fixos, respectivamente Arias, Zé Icó, Norata e Labão; e o terceiro nível, de representação, é realizado pelas personagens das histórias narradas, interpretadas pelos quatro narradores. Abaixo, o narrador fixo do primeiro nível de ação, Abu, anuncia os narradores da comunidade rural:

Narrador Labão (Wéllington):

(*ao público*) Enquanto Absalão não chega, informo que, aqui, do lado da venda de João Dó mora esse um, (*indica Wéllington*) "seo" Labão, velho mentiroso, loroteiro, contador das histórias mais absurdas de doida que um vivente humano já escutou. (Abreu, 2004, peça)

Narradora Norata (Benecasta):

> Do outro lado da rua, defronte da casa de Labão, vive Norata. 'tarde, siá Norata! Norata é a memória dos acontecidos no lugar. (ibidem)

E a narradora do segundo nível de ação, Norata, anuncia Arias (Abu):

> "seo" Arias, veio destabocado de tão mentiroso, contador de troia e pemba, coisa que não hai cristão que querdita!
> [...] (*segreda ao público*) Cabeça dele turtuvia. (ibidem)

Outro trecho elucidativo do Auto Junino, agora sobre a relação estabelecida entre os segundo e terceiro níveis de ação, traz uma ação determinada pelo confronto entre narradores do segundo nível (Norata, Arias e Labão) e a personagem Tunia, interpretada por Amoz, narrador do primeiro nível de ação:

> NORATA – Falei disso, nada, seu Tunia! Quem assunta esse caso é seu Arias!
> ARIAS – (*abandonando Anacleto*) Eu? Quem conta história é o povo, eu só recôio! Isso foi coisa de Zé Icó!
> LABÃO – A verdade é que um dia me chega o Tunia.
> TUNIA – Vam'pará co' essas história que já num guento mai. Vô contá tintim por tintim o que se deu naquela noite. (ibidem)

No Auto do Migrante, o primeiro nível de ação é determinado pelo confronto entre os narradores fixos, o segundo nível de ação pelos narradores protagonistas das três sagas – Tião, Galatéa e Maria Deia – e o terceiro nível de ação pelas personagens interpretadas pelos narradores fixos ao dramatizarem as histórias contadas. Verifica-se em *Borandá* um maior entrelaçamento entre os níveis, proporcionando um jogo de muitas probabilidades de relação entre narradores e personagens.

O confronto entre os narradores, no primeiro nível de ação, pode ser encontrado neste trecho de *Borandá*, no qual a narradora fixa

põe em questão suas personagens femininas: megeras, mulheres feias e histéricas. Benecasta reclama por fazer o papel da personagem Maria Milinga, uma velha caquética de noventa anos e grávida:

> ABU – [...] (*anunciando*) Segunda saga: João de Galatéa! (*como quem pergunta*) Benecasta?
> BENECASTA – (*irritadíssima*) Eu? Mas nem peada, amordaçada e debaixo de vara eu faço Maria Milinga!
> WÉLLINGTON – (*inconformado, ao público*) A gente devia experimentar, só uma vez, pra ver se ela não faz mesmo!
> BENECASTA – (*ao público, irritada*) E pra não ficar a impressão que é só má vontade, porque má vontade é mesmo!, eu me explico: nessa companhia ou faço megera, virago, dragão, mulher feia ou histérica. Cansei!
> AMOZ – Mas faz muito bem, dona Benecasta!
> WÉLLINGTON – (*provocando*) Mão e luva.
> BENECASTA – Já fiz Bicaberta, a mulher que deu à luz um gigante de mais de três metros e 113 quilos e duzentos gramas! [...] E sabem o que querem que eu faça agora? Uma velha caquética de noventa anos! E grávida! (Abreu, 2003, peça)

No trecho a seguir é estabelecida a ação entre um narrador fixo, do primeiro nível, e o narrador da primeira saga, Tião, do segundo nível:

> BENECASTA – Tião Cirilo é desse jeito...
> TIÃO – (*irritado*) Pode deixar que eu mesmo falo, siá! Quem sabe de mim sou eu! Ara!, que também não é assim! (idem)

A narradora do segundo nível de ação, Maria Deia, é narradora de si mesma. Em primeira pessoa, narra sua história de quando criança, envolvendo-se, por vezes, com a narrativa. Ao narrar lembranças enquanto menina, vivencia momentos de sua vida. Nesse jogo, pode-se constatar o diálogo entre o épico e o dramático:

> MARIA DEIA – A menina sou eu e esta mão é de meu pai. (*Cola a mão de Amoz ao rosto. Andam apressados de mãos dadas.*) É forte e diminui meu medo de criança. Não entendo direito o que aconteceu, só sei que a

> família foge, no meio da noite, em direção a Minas. [...] (*feliz*) A gente é pobre, mas meu coração é cheio. (*Amoz se separa bruscamente de Maria Deia e a deixa sozinha. Chama, perplexa*) Pai! Pai! (*ao público*) Meu pai nunca mais foi o mesmo de antes. Não falou mais comigo, só o necessário. Durante um tempo as tias, os adultos me olhavam de modo estranho, faziam perguntas que eu não entendia. Só entendi muito tempo depois. O mundo é coisa muita estranha. (idem)

Assim, por meio de um jogo imaginativo, dependendo da necessidade da cena, da história e da personagem, ações são criadas entre narradores, entre narradores e personagens e entre o narrador e ele mesmo.

Narrador-depoente e narrador fixo

A importante função do narrador fixo na obra *Borandá*, em especial de Abu, interpretado pelo ator Aiman Hammoud, é manter o fluxo dramático desejado. Como explicita o dramaturgo Luís Alberto de Abreu, a função de Abu é distanciar os narradores depoentes Tião e Maria Deia – narradores depoentes e fixos do segundo nível que compõem o quadro de migrantes entrevistados no projeto – de seu mundo narrado, para não caminhar para o melodramático e trágico:

> A primeira saga é mais genérica. O grande problema de Tião é a solidão. As intervenções de Abu na encenação têm a função de impedir que a história caia no melodrama. "São personagens simples, sem momentos trágicos. Não queremos forçar o melodrama. Abu mantém o fluxo dramático desejado", diz Abreu. (Fernando, 2003)

O próprio narrador fixo, em determinado momento de *Borandá*, explica a que veio:

> ABU – Por último, eu tenho a árdua incumbência de dirimir rusgas e conflitos e levar a bom termo esta representação narrativa. Borandá, gente! (Abreu, 2003, peça)

É Abu o porta-voz do autor e da Fraternal Cia. ao frear e interpor resistências épicas de serenidade, com o intuito de manter a atitude observadora e crítica do espectador.

> Os narradores, ao assumir as personagens de três diferentes "sagas" migratórias, controlam a densidade emocional das cenas. Além de informar sobre os conflitos que, desde a migração até o assentamento no lugar de destino, afetam a vida das personagens em movimento, o mestre Abu, autoridade maior em cena, restringe as exibições de afetividade. O recurso é, na verdade, desenhar de modo indireto um caráter coletivo que vai se definindo ao longo das três narrativas do espetáculo. (Lima, 2003)

Mariângela Alves de Lima, ao observar que os narradores controlam a densidade emocional das cenas para compor um caráter coletivo do migrante durante as narrativas, aponta Abu como autoridade maior em cena.

A interpretação épica do ator

A Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes minimiza o material cenográfico e refina os ajustes de luz das primeiras obras da terceira fase do projeto CPB, concentrando-se no principal elemento intermediário de ligação entre o texto e o espectador: o ator. A função do ator é narrar e representar, ora em vários níveis narrativos, ora por meio de várias personagens.

> Os cinco saltimbancos de *Auto da paixão e da alegria*, a montagem anterior da Fraternal – entre eles Abu (Aiman Hammoud) e Amoz (Edgar Campos) –, narram e representam as histórias. *Borandá* se apoia em uma estrutura épica narrativa. O cenário é limpo. "Queremos o ator desprovido de grandes cenografias decorativas", afirma Freire. (Fernando, 2008)

No entanto, o narrador nessa fase da Cia., além de antecipar epicamente o futuro das personagens, realizando a narrativa e reve-

lando o que ocorre no íntimo dela, propõe-se a refletir sobre a personagem e o contexto social que a cerca.

> Na complexa trama do teatro épico, onde é preciso que os atores saibam filosofar com clareza, indicar espaço e tempo, transitar por várias personagens e estilos, o desempenho de Aiman Hammoud, Edgar Campos, Luti Angelelli, Mirtes Nogueira e Ali Saleh é de talentosos veteranos na arte de fingir que fingem. (Lima, 2003)

Para isso, é necessário manter o foco fictício do narrador, foco que se mantém fora da personagem, pois, se houver identificação do ator por completo, apenas um foco prevalece (Rosenfeld, 1981, p.30). O foco distinto entre narrador e personagem é estabelecido quando o ator narrador – que representa a voz da Cia. – revela também sua opinião no momento em que se distancia da personagem e se aproxima do espaço-tempo empírico da plateia. É por meio do diálogo atual dos atores com o espectador, mesmo ao projetar ações e personagens para o pretérito épico, e da representação efêmera de suas personagens, que o teatro narrativo da Fraternal Cia. integra seu público na construção conjunta da obra teatral.[36]

Em relação ao domínio e à forma de interpretação da Cia. de Arte e Malas-Artes, do seu contexto lúdico-narrativo de representação e narração, Beth Néspoli, em *O Estado de S. Paulo*, registra o apontamento do diretor Ednaldo Freire sobre o cuidado em evitar redundâncias entre cenas narradas e encenadas:

> Na forma de interpretar, o grupo aprofunda sua pesquisa de linguagem que consiste em mesclar narrativa e linguagem dramática. "A gente vem aperfeiçoando essa linha e tomando muito cuidado para evitar

36 "E trabalham com o teatro narrativo. Os atores (Aiman Hammound, Ali Saleh, Edgar Campos, Luti Angelelli e Mirtes Nogueira) se desdobram entre a interpretação e a narração, estimulando o público a formular, com a própria imaginação, o espetáculo. Essa proposta artística configura-se também como político-ideológica ao se recusar a subestimar o espectador, propondo a ele a liberdade conjunta da criação" (Fernando, 2004).

> redundâncias. Se uma cena é narrada, não precisa ser também encenada. É como o sujeito que conta uma piada. Ele vai narrando, descrevendo ambientes e, num momento ou outro, cria um diálogo, um sotaque, um trejeito, apela para a interpretação". (s. d.)[37]

A partir do Auto do Migrante e do Auto Junino, a atenção voltada à interpretação teatral asiática torna-se determinante. A Fraternal Cia., nesse momento, volta-se ao teatro ligado à dança, às pantomimas narrativas e ilustrativas, ao drama lírico japonês, mais conhecido como teatro Nô, um teatro de faz-de-conta (Rosenfeld, 1965, p.103). Próxima à experiência desse teatro, a Cia. de Arte e Malas-Artes utiliza-se também de personagens, à moda dos atores saltimbancos, que apresentam a si mesmas de forma narrativa para o público, além de evocarem e discutirem o enredo. A formalização dos gestos e da voz, o avesso à diferenciação psicológica das personagens no jogo cênico do faz-de-conta, proporciona ao ator a possibilidade de brincar em cena e, como explica o ator Edgar Campos, esse brincar é fazendo e não brincar de fazer:

> Particularmente nesse processo fica claro a relação do brincar fazendo e do brincar de fazer. O brincar de fazer não é nada, você não acredita no que esta fazendo; já no brincar fazendo você recorre ao seu repertório, você vai buscar experiência de corpo vivido e unir ao texto, dando verdade a cada palavra, mas ainda brincando. (2008, entrevista)

Em *Eh Turtuvia!*, os atores saltimbancos trabalham com a superposição de tempos, planos distintos entre narração e representação, de forma nítida, elaborada aos olhos do público. Não há dúvida entre o narrador fixo, o narrador da comunidade rural e a personagem por ele interpretada. Transformações rápidas são realizadas em cena pela agilidade do trabalho do ator. A seguir, um exemplo de transição sutil e ágil do ator Edgar Campos, que interpreta a personagem Tunia e o narrador rural Zé Icó:

---

37 *"Auto da Paixão e da Alegria" mescla sagrado e profano.*

> TUNIA/ZÉ IÇO – (*furioso*) Inda perco estribo, rédea e "reio" no lombo d'ocês tudo! ([...] *Tunia afasta-se furioso. O narrador [Amoz] desmonta Tunia e torna-se Zé Icó e volta para o público*) É assim que anda, Tunia, cheio de altas "raiva", perdendo importância e o "restico" de figura de macho que ainda tem. Tudo por conta do acontecido. (*Nica entra em cena*) Aquela que vem vindo ali é Nica, flor de mulher fremosa, que arranca suspiro decente de homem e olhar desconfiado de mulher. (*recupera a irritação de Tunia*) É mulher de Tunia que agora sou eu, de volta. (*sai cruzando com Nica*). (Abreu, 2004, peça)

A experiência da Cia. de Arte e Malas-Artes na interpretação épica do ator, efeito de distanciamento temporal e espacial entre o texto e o espectador, entre o ator e a personagem, concretiza-se quando o ator passa a narrar seu papel. Há uma dupla mostração: o ator saltimbanco mostra a personagem e mostra a si mesmo na ação de mostrar a personagem. "Esse duplo mostrar revela, portanto, dimensões de um mesmo processo – um momento só chega a ser pela mediação do outro" (Rosenfeld, 1996, p.288). Vale ressaltar que o pensamento e o sentimento do ator não são idênticos aos da personagem, e que, no teatro épico de Brecht, a mostração dupla reside na mostração da razão e do sentimento duplos, reside na técnica que mantém autônomos os elementos: sentimento, razão, ator, personagem e espectador.

Final do primeiro ciclo

Posteriormente à encenação dos Autos das festividades – Auto de Natal (*Sacra folia*), Auto da Páscoa (*Auto da paixão e da alegria*), Auto Junino (*Eh, Turtuvia!*) e do Auto do Migrante (*Borandá*) – a Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes caminhou para o segundo ciclo da terceira fase do projeto CPB.

Em *Eh, Turtuvia!*, o narrador Abu anuncia ao público o encerramento do ciclo dos autos ao prometer que esse seria o último espetáculo a encenarem com o mesmo formato dos anteriores, por

meio do teatro narrativo interpretado pelos mesmos quatro atores-saltimbancos:

> ABU – Como vocês já devem ter percebido, nada mudou, o esquema é o mesmo e, infelizmente, são os mesmos os nossos quatro e já conhecidos narradores. Isso cansa! Mas prometo a vocês que este será o último auto que encenamos! Chega! Acabou! Fim final, sem complacência nem apelação! Cansou! Cansamos desse formato, desse tipo de teatro narrativo, de peças com dois prólogos e histórias celebrando isso ou aquilo! (Abreu, 2004, peça)

Se, durante o primeiro ciclo dessa fase, o desenvolvimento do teatro épico – da narrativa direta para o público, da descontinuidade dos planos da narração e da representação, do trabalho cênico a partir de depoimentos – esteve em evidência, outros objetivos impulsionaram a tomada de direção da Cia. em seu segundo ciclo: buscar uma proximidade além da imaginativa com a plateia, uma proximidade física com o espectador, interferindo no espaço cênico.

O ator Edgar Campos comenta sobre sua necessidade de estar "no meio do povo" e aponta a transição da Fraternal Cia. de Arte e Malas-Artes para outro formato a ser trabalhado no próximo espetáculo, *Memória das coisas*, formato que rompe com o palco italiano, ocupando o subsolo de um teatro.

> [Em *Eh, Turtuvia!*] foi explorada a narrativa, a triangulação... Quebra da quarta parede, pois tem muita coisa da conversa ao pé do fogo, do contar causos... Queria brincar mais com isso. [...] Sentia vontade de estar no meio do povo. Precisava estar em roda. Estávamos chegando a outro formato, não sabia o que ele era ainda. (2008, entrevista)

A memória vinda das coisas, como já expressa no título do primeiro espetáculo após o ciclo dos autos, surge da investigação de histórias, símbolos, valores e lembranças associados a objetos; a Fraternal Cia. parte do pressuposto de que o objeto e seu substrato histórico são veículo para acessar a memória. Nessa nova empreitada, a

Cia. depara com um objeto interessante: um arco de pedra[38] que servira de pórtico a um presídio de escravos e presos políticos em fins do século XIX. *Memória das coisas* parte do arco de pedra que, ficcionalmente, traz a história de um homem que expõe ao público momentos de sua trajetória de 50 anos de vida.

Outro recurso indicado em *Eh, Turtuvia!,* mais explorado no segundo ciclo dessa terceira fase, é a relação direta do ator com o público, sem o recurso da personagem e do ator-saltimbanco. Por exemplo, o ator Luti Angelelli quebra bruscamente com o narrador que estava interpretando (em grifo), no momento em que, sendo narrador, representava um rapaz que botava ovo. Na cena seis do Auto Junino, intitulada "O rapaz que botou um ovo com ajuda de Santo Antônio", Labão é surpreendido "por trás" por Santo Antônio:

> SANTO ANTÔNIO – [...] (*Santo Antônio abraça Labão por trás.* ***Ator quebra com o personagem***)
> ATOR – **Não se anima, não!** (*recupera o narrador Labão*) Fez silêncio, no lugar, no povoado, no mundo. O rapaz juntou o restico de força e obrou. [...] Obrou um ovo maior que um ovo de ema! (Abreu, 2004, peça)

Segundo ciclo (2006-2008)

O segundo ciclo da terceira fase do projeto CPB compreende três espetáculos: *Memória das coisas* (2006), *Auto da infância* (2007) e *As três graças* (2008). Cada obra e sua especificidade caracterizam o novo rumo tomado pela Fraternal Cia. em torno da pesquisa sobre a narrativa e o teatro épico. Apoiada na estética metateatral "pirandelliana" do jogo de desmontagem de ilusão e representação aos olhos do pú-

38 Localizado na Avenida Tiradentes, em São Paulo, pórtico de um presídio construído em 1852.

blico, a Cia. de Arte e Malas-Artes expõe seu próprio processo de criação da sala de ensaio e da criação das personagens. Ainda ao final desse ciclo e da terceira fase do projeto CPB, vale ressaltar o processo criativo e a construção das personagens em *As três graças*, semelhante ao Auto do Migrante (*Borandá*), espetáculo do primeiro ciclo.

Em *Memória das coisas,* a Fraternal Cia. mantém a narrativa épica e a memória coletiva já explorada nos autos, focando especificamente na possibilidade narrativa advinda da memória impregnada em objetos. Para complementar a reflexão sobre o importante papel da memória em *Memória das coisas*, Mariângela Alves de Lima escreve sobre as lembranças, de âmbito emocional, histórico e pessoal, aprisionadas no arco de pedra:

> De modo indireto, todas as lembranças têm algo a ver com o arco de pedra que as põe em movimento. Por analogia ou de modo literal, prisões de pedra, prisões emocionais e outras formas de aprisionamento se mesclam no território fluido da memória. Em resumo, as coisas que compõem a fisionomia de uma cidade dizem respeito a todos e amalgamam passado e futuro, vida pessoal e experiência histórica. (s. d.)[39]

As lembranças presentes em *Memória das coisas* são rememoradas por um homem na faixa dos 50 anos, que depara com o monumento localizado na Avenida Tiradentes, em São Paulo, e é surpreendido por personagens de sua memória e do arco da pedra esquecidas. A peça se desenvolve por fios de memória puxados por essas personagens.

Nesse espetáculo da Fraternal Cia., experimentou-se uma nova relação com o público a partir de um espaço cênico não convencional. O palco italiano foi substituído pelo pavimento inferior de um teatro, preenchido por cadeiras dispostas em semicírculo. Cenas ocorrem dentro e fora do semicírculo. O ator Edgar Campos descreve sua busca pelo olhar do público nesse novo espaço cênico:

39 *Poética que incomoda por vocação.*

> Eu tinha a necessidade de buscar o olhar do público. Diferente do palco à italiana, em que o ator vê que tem uma emoção lá embaixo, mas não se envolve com aquilo, no espaço integrado o ator está lado a lado com o espectador. Percebe que aquilo que fala toca o sujeito e, imediatamente, pode ver a emoção aflorar. No espectador e em si mesmo, numa espécie de contágio. Acho que consegui isso no *Memória das coisas*. (2008, entrevista)

Celebrar para transformar

Em *Auto da infância* e em *As três graças*, a Fraternal Cia. objetivou celebrar, respectivamente, o universo da infância e a figura da mulher, bem como seus valores culturais agregados. A proposta foi enaltecer a importância dessas figuras como relevante contribuição para a transformação da sociedade contemporânea. A Cia. parte do pressuposto de que as figuras da mulher e da criança ficaram relegadas aos mitos e narrativas populares, em detrimento da cultura patriarcal dominante e da figura modelar e organizadora do herói-guerreiro presente nas sagas eruditas, determinante desde os gregos até hoje.

> Abreu quer agora focar o seu trabalho nas figuras da criança e da mulher. "Enveredei por esse caminho porque vinha sentindo falta da abordagem infantil e feminina na arte, já que a cultura erudita e burguesa privilegia essencialmente o herói guerreiro, o homem", conta. (Deodato, 2007)

O momento de ruptura com a saga do herói guerreiro e, consequentemente, com sua visão de mundo, segundo a Cia. de Arte e Malas-Artes, abre caminho tanto às personagens femininas e ao universo infantil quanto aos principais mitos da cultura universal: os mitos da criação e da renovação. É a partir das imagens da cultura popular relacionadas à criança e à mulher, transformadas em imagens artísticas nas obras, que a Fraternal Cia. principia sua pesquisa nas últimas obras da terceira fase do projeto CPB.

O *Auto da infância* – primeiro espetáculo da Cia. especialmente dedicado ao público infantil – conta a história do menino Biel que, um dia, ao sonhar que seu pai é um ogro e sua mãe uma bruxa, descobre que foi raptado de seus pais verdadeiros por causa de um tesouro. Biel foge de casa, em busca de respostas, guiado por uma carta escrita por sua mãe, que lhe fora entregue pela empregada Ceição. Durante a busca, Biel encontra a menina Céu, com quem vive muitas aventuras.

O cenário, os adereços e os figurinos empregados nesse espetáculo traduzem elementos e fenômenos da natureza: o vento, o sol e a chuva, manifestando o mundo encantado da narrativa. Com o intuito de revelar e oferecer elementos à criança para que ela encare e contraponha com o mundo disciplinado e competitivo do adulto,[40] a Fraternal Cia. de Arte e Malas-Artes apoiou-se nos estudos sobre o universo das histórias infantis de autores como Wladimir Propp e Câmara Cascudo, entre outros.

Em *As três graças,* resultado cênico do projeto A Vertente Esquecida: O Cômico Feminino,[41] a Cia. de Arte e Malas-Artes objetivou retomar e recompor um imaginário de figuras cômicas femininas, segundo a Cia., figuras carentes de maior investigação e estruturação. Para tanto, buscaram possíveis elementos estruturadores dos tipos cômicos femininos nos arquétipos e mitos da cultura popular, já trabalhados na composição das personagens-tipo femininas da primeira fase do projeto CPB.

---

40 "'Auto da Infância', medo, esperança e dúvida duelam na cabeça do pequeno protagonista, que divide seu drama com a amiga Maria do Céu. Juntos, eles vivem situações difíceis e ritos de passagem que todas as crianças têm de enfrentar – como a morte, o distanciamento dos pais, a solidão e, sobretudo, a necessidade de seguir enfrentando os obstáculos que a vida coloca. Já os pais correm o risco de identificar-se nas palavras que o ogro, a bruxa e o juiz – os vilões da história – dizem ao garoto: 'não pode brincar no quintal, não pode pular no sofá, não pode brincar com o carrinho, tem que estudar, menino, que em breve você será adulto'" (Araújo, 2007).

41 Projeto contemplado pelo Programa Municipal de Fomento ao Teatro Para a Cidade de São Paulo, junho/2007.

A partir do processo de pesquisa semelhante ao procedimento de entrevista adotado no Auto do Migrante,[42] a Fraternal Cia. trouxe à cena, em *As três graças*, a história de três mulheres, cunhadas pelo dramaturgo como três graças. A primeira graça é a memória, cuja depoente narra seu vago passado em cinco lembranças; a segunda graça é a inocência, cuja depoente narra a sua história com seu marido bígamo; e a terceira graça é o sonho, cuja depoente narra seu desejo de reencontrar sua mãe verdadeira, negando as agruras de sua vida.

A narrativa das depoentes é interrompida, complementada e comentada pelos atores e narradores, coexistindo harmonicamente o drama, a comédia e uma narrativa mítica, intitulada A Grande Vulva. Novamente, como em *Borandá*, a mistura de gêneros que compõem a narrativa épica da Fraternal Cia. foi necessária devido à riqueza do material recolhido nas entrevistas:

> Um processo dinâmico e criativo, capaz de modificar, na prática, o projeto original, principalmente no que se refere ao estudo do "cômico feminino".
>
> No caminho percebemos, entre outras coisas, que o material colhido nas entrevistas com as tantas mulheres, em busca de relatos humanos, oferecia visões convergentes em relação a determinados temas como maternidade, casamento, relacionamentos com o mundo patriarcal, afetividades, esperanças [...] que, para serem expressas, transcendiam a questão de gênero dramático. Obedecendo ao fluxo da criação, em busca de uma narrativa épica, caímos [...] na mistura de gêneros que, na visão bakhtiniana, é uma forma poderosa de expressão popular: a "sátira menipeia". (Freire, 2008, programa)

A saga mítica da criação do mundo sob o ponto de vista da Grande Vulva, uma das sagas presente na sátira menipeia de *As três graças*, intercalando-se à representação e narração das sagas das três graças, enfoca seu embate com o homem guerreiro. No trecho abai-

---

42 Projeto Sagas Familiares.

xo, guerreiros, em um tom profético, descrevem e comentam sobre a abominável criatura que deve ser destruída para que não sobreviva na imaginação humana:

> Uma fonte de águas límpidas indica a posição dos imensos lábios e logo abaixo, muito bem disfarçado, a boca, o rasgo, o abismo que se perde nas entranhas da terra. O homem é atraído por emanações aromáticas, arrufos, gemidos e sibilações. E ali se trava a batalha. O sangue ferve, os músculos tremem e, não importa quanto heroico seja o guerreiro, uma loucura de prazer e delícia o atinge, sua força é drenada e ele cai ao lado, exausto. (*irônico*) E em geral dorme. [...] Então a boca se abre e traga o guerreiro e ele retorna de suas entranhas transformado, fraco, covarde, manso, imprestável para as lides da guerra. (Abreu, 2008, peça)

Analisando esse embate, a figura da Grande Vulva e das três graças sobressaem, pois, segundo o dramaturgo Luís Alberto de Abreu, o sonho, a inocência e a memória "ensinam que somente o que é frágil pode mudar de fato o mundo" (2008, programa). E, retomando o objetivo da Cia., pretendeu-se celebrar tais graças a fim de impulsionar a necessária transformação do mundo.

Personagens no jogo pirandelliano

Além do Homem, uma das personagens de *Memória das coisas*, há o Bocarrão – o zelador de teatro, personagem retrabalhada de *Masteclé – tratado geral da comédia* – e as personagens oriundas da memória do Homem e do arco de pedra.

A personagem de Edgar Campos, o Bocarrão, personagem já por ele interpretada em *Masteclé*, estabelece o contato direto com o público. Bocarrão é quem organiza o entrelaçamento entre as personagens da memória do homem de 50 anos e as personagens eclodidas da memória do arco da pedra. Bocarrão expõe a trajetória do Homem rumo ao esquecimento, é o contraponto cômico de uma peça ausente, quase por completo, de comédia. Como um diretor ao vivo,

Foto 11 – Aiman Hammoud (Homem) e Edgar Campos (Bocarrão).
Fonte: *site* da Fraternal Cia.[43] Foto: Arnaldo Pereira.

a personagem costura, à vista do público, as unidades de ação independentes da peça. E, como um apresentador aflito, busca uma recompensa para o público, proporcionada pela arte: transformar "a loucura e os vícios humanos em jogo, diversão e ensinamento".

> BOCARRÃO – [...] Na comédia e no drama, os personagens vivem os desastres da tolice ou da arrogância antes dos homens, para ensiná-los, entendeu? [...] Então, vamos! Coragem, que nossa vida é essa! (*pausa, pensa*) Vamos mudar a abordagem. Não força a memória... Deixa fluir... Respira... Deixe que as imagens naveguem naturalmente. Fecha os olhos. (*homem fecha*) O que você vê?
> HOMEM – Escuridão! (Abreu, 2006, peça)

A personagem Homem em *Memória das coisas*, um tanto frustrada e angustiada, nega as personagens incrustadas no arco, a Mulher, o

43 Disponível em: <http://www.fraternal.com.br/articles.php?id=1>.

Amolador, o Carcereiro, o Prisioneiro e o Pintor, que se corporificam em cena, vivenciam e narram fragmentos de suas lembranças:

> CARCEREIRO – [...] (*melancólico*) Sou só saudades do tempo vivo deste prédio!
> PRISIONEIRO – (*reconhece o lugar, desolado*) Aqui! Estou aqui novamente! Nunca vou conseguir sair deste lugar! (*ao público*) Sempre volto a este lugar como se aqui tivesse nascido, como se essas paredes fossem meu pai, minha mãe, minha família! [...] Só essas paredes, elas se grudaram ao meu corpo transparente. (Abreu, 2006, peça)

Na medida em que nega as personagens do arco, o Homem mergulha em sua própria memória, confrontando-se com as personagens abrigadas também em suas lembranças: Eva, o Vizinho, o *clown* Cínico, o *clown* Tolo e o Fantasma. E a função dessas personagens é revelar ao Homem acontecimentos de sua própria existência. A personagem Fantasma, por exemplo, afirma: "Aos cinquenta os homens começam a ter poder sobre o mundo e sobre o futuro dele!" e, posteriormente, desafiadora a personagem complementa: "Adeus, por enquanto, homem cínico! [...] E vou lhe mostrar, para seu tormento, o que a vida e o mundo poderiam ter sido!" (Abreu, 2006, peça). Utilizando-se desse recurso, a Fraternal Cia. pretendeu apresentar a personagem Homem, referindo-se a homens cuja vida alcançou meio século, que conquistaram certo poder e, no entanto, permaneceram inertes perante o mundo.

O dramaturgo italiano Luigi Pirandello (1867-1936) e sua obra *Seis Personagens à procura de um autor* (1921) serviram de inspiração à Fraternal Cia.: os diferentes níveis de fabulação e desenvolvimento das ações entre as personagens e os atores, o conflito entre realidade e ilusão, entre vida e forma, lançadas abertamente e situadas na moldura de um ensaio teatral (Berthold, 2001, p.511), podem ser encontrados em *Memória das coisas* e em *As três graças*.

Em relação ao jogo pirandelliano presente em *Memória das coisas*, no segundo prólogo Bocarrão explica a pretensão contemporânea do espetáculo mostrando o Homem em confronto com as personagens

de sua memória e com as personagens do arco da pedra, que, autônomas, expõem suas próprias narrativas. O Homem, assim, é angustiantemente cercado pelas personagens por ele não reconhecidas:

> Vocês já percebem que tipo de espetáculo é esse e a minha função dentro dele, não é? É um espetáculo com pretensão pós-moderna contemporânea, narrativo, cômico e dramático, que mistura intervenções dos atores e personagens, algo, assim... Com traços e inspiração pirandelliana, entenderam? Se entenderam me expliquem porque mesmo depois de muitas conversas e explicações da ala intelectual do grupo eu ainda não atinei! E não sou burro! (Abreu, 2006, peça)

No último espetáculo da terceira fase do projeto CPB, o processo de construção de cenas dentro da sala de ensaio é revelado e trabalhado aos olhos do público. Os depoimentos das graças, mulheres entrevistadas, são confrontados com a ficção da narrativa, misturando atores e personagens. Abaixo, atores e atrizes compartilham com o público a opção de revelar seu processo:

> ATRIZ 1 – Queríamos ir mais fundo: pesquisar valores matriarcais e suas imagens cômicas!
> ATOR – O que só aumentou o problema, o material é todo dramático, sem quase traço de imagens cômicas. Então, estávamos nesse pé, estudando, improvisando à espera de alguma ideia salvadora. [...]
> ATOR 2 – Sem a obra acabada, a solução foi apresentar o nosso processo, nosso *work in progress*, revelar a vocês não o espetáculo, mas algo mais precioso: os caminhos da construção do espetáculo. (Abreu, 2008, peça)

Por meio do teatro dentro do teatro, Luigi Pirandello pretendeu dissociar a unidade e a continuidade do indivíduo e, por sua vez, da personagem. As personagens estão perturbadas até o mais profundo do seu ser (Bentley, 1967, p.128). Em *As três graças*, há a luta da personagem Pai, da primeira depoente, com os atores para permanecer na área de representação e expor seu drama:

> ATOR – O senhor. Saia, por favor.
> PAI – Como sai? Tenho direitos! Personagem também é gente. (*resmungando o Pai sai*)
> ATOR – Durante um longo tempo, por insistência do ator, esse personagem ficou perambulando pela sala de ensaio tentando se construir. Virou piada entre o grupo. (Abreu, 2008, peça).

O jogo metateatral pirandelliano, orquestrado por Bocarrão em *Memória das coisas* e pelos atores e narradores em *As três graças*, cumpre a função épica[44] de apresentar e provocar as personagens e suas memórias por meio da narração no passado e da atualidade dos comentários.

O trabalho do ator

O ator da Fraternal Cia. de Arte e Malas-Artes chega ao final da terceira fase do projeto CPB vivenciando desafios interpretativos junto às novas propostas de encenação e dramaturgia. Em *Memória das coisas*, é logo ele, o ator, quem recebe o público e faz questão, um tanto quanto inconformado, de explicar as mudanças sofridas pela Cia.:

> ATOR 1 – Por favor, um pouco de vossa atenção! Pra quem é mal informado e ainda não me conhece, sou o.... (nome do ator) e fui indicado pela companhia para tentar explicar a vocês como é que vai transcorrer esta representação. (*inconformado*) Como vocês já devem começar a desconfiar, uma peça que, antes de começar, precisa de explicação, vamos concordar, ninguém sabe que resultado poderá ter! Mas, vamos lá! Não será, como vocês já devem ter desconfiado, uma peça convencional! (*Pausa. Outra vez inconformado*) Estava correndo tudo bem com a Companhia: doze espetáculos montados, personagens engraçadíssimos, palco

44 "O teatro no teatro oferece uma oportunidade de apresentar dramaturgicamente o familiar como estranho, empurrando-o para a distância, na acepção brechtiana, dando-lhe uma refração irônica, interpretando-o 'epicamente' com o auxílio do diretor, locutor, narrador ou do coro" (Berthold, 2001, p.511).

> italiano, boa iluminação, bons figurinos, poltronas confortáveis, uma relação estabilizada com o público quando "muda tudo!", "Tá confortável demais!", "A criação exige novos estímulos!", "Um artista precisa de desafios!", e cá estou eu tentando explicar para vocês esse "desafio" no qual estou metido, sem saber se vou conseguir! (Abreu, 2006, peça)

Segundo Mariângela Alves de Lima, em *O Estado de S. Paulo*, o tom interpretativo empregado pelos atores nesse espetáculo, mesmo com certo pudor em exibirem-se de modo sério, é "comedido para que os relatos soem como uma construção gradual da memória que procura palavras para se expressar" (s. d.).[45] E, somada à interpretação comedida, o intuito narrativo ainda muito em voga nas obras da Fraternal Cia. exige do ator maior concentração:

> Tenho de entrar num canal de concentração que favoreça o desempenho do personagem, para que tudo aconteça como deve ser, e para que eu não perca o ritmo, o fluxo. Essa concentração foi de suma importância quando da montagem de *Memória das coisas,* por causa da narrativa e da proximidade do público. (Campos, 2008, entrevista)

No processo de *As três graças*, a Fraternal Cia. pretendeu desenvolver outras formas narrativas – corporais, musicais, gestuais – dos atores, aguçando o trabalho do ator que além de interpretar, participa da criação dramatúrgica. O ator, durante o projeto, foi a campo pesquisar,[46] discutiu os relatos das entrevistas em sala de ensaio, improvisou em primeira e terceira pessoa do pretérito e elaborou imagens que, posteriormente, foram incorporadas ao texto e à encenação.

A área de encenação do espetáculo dividiu-se, inspirada no teatro Nô, em um espaço de representação (central) e um espaço exterior (no entorno). O ator, dessa maneira, estaria sempre à vista do público revelando suas movimentações, "ora compondo suas carac-

---

45 *Poética que incomoda por vocação.*

46 Vale ressaltar que as entrevistas restringiram-se a mulheres e coube somente às atrizes sair a campo.

terizações, ora exercendo a função como 'acólitos' da representação e ora como músicos, comentadores e estimuladores do espetáculo". Novamente, a maior concentração do ator fez-se necessária, pois, nesse caso, cada ator deveria exercer sua função como em um ritual, sob pena de desequilibrar o "estado celebrativo entre palco e plateia" (Freire, s. d.).[47]

As três graças exigiu uma sintonia com a cena por parte de todos do elenco, ao mesmo tempo. Os atores que estivessem fora da área de representação cumpriam a função de assistentes da cena, sempre a postos nos bastidores (entorno). A partir dessa divisão cênica, ocorreu também uma divisão de níveis de encenação: da cena, do bastidor e do ensaio, este último sem demarcação definida entre área central ou externa. Os diferentes níveis de encenação do teatro épico da Fraternal Cia., permeado por narrativas e representações, requereu do ator controle nos momentos de transição entre o dramático e o cômico, nas mudanças constantes de máscaras e personagens. E um cuidado todo especial foi dedicado à narrativa: a "regra fundamental na narrativa é imaginar o que narra. Ver o que narra. Tem que ver".[48]

Além da execução de narrativas e representações, em diferentes níveis, coube ao ator exercitar sua reflexão, tecendo comentários sobre as personagens. O ator Aiman Hammoud, após interpretar o pai da segunda depoente, desfaz-se da personagem, retira o figurino aos olhos do público e diz:

> E aqui abandono esta história dentro da qual, como personagem como puderam ver, não tive lá muita importância. Como ator, sempre me perguntei por que, nas histórias infantis, o Pai é, em geral, ausente, fraco, distante dos filhos. Acho que é porque as histórias infantis são reais demais. (Abreu, 2008, peça)

47 Proposta de encenação de *As três graças*.

48 Fala de Luís Alberto de Abreu em conversa após ensaio geral com elenco e diretor, em 25 de maio de 2008.

Foto 12 – Aiman Hammound em ensaio de *As três graças*, 19 de maio de 2008.
Fonte: Arquivo pessoal de Roberta Ninin. Foto: Roberta Ninin.

Assim, observa-se que o ator da Fraternal Cia. de Arte e Malas-Artes deve estar preparado para, a qualquer momento, desdobrar-se em narrador e personagem, em sujeito e objeto narrado. Instrumentalizado ao longo das fases do projeto CPB – por uma prática teatral fundamentada tanto na tradição oral, na palavra falada e ouvida, quanto na composição corporal precisa do ator, elemento visual intrínseco à comédia popular –, o ator da Cia. de Arte e Malas-Artes disponibiliza seu corpo e sua voz prontamente ao jogo narrativo do teatro épico. O ator Edgar Campos comenta sobre o quanto a narrativa contribui ao seu trabalho de ator:

> E o que me agrada bastante nessa coisa da narrativa, de ter o narrador e tal, é [...] fazer vários personagens, mas eles têm que ser muito precisos. Porque, quando você passa por ator narrador, ou personagem narrando, tem toda essa brincadeira que acontece com a narrativa [...] que te prepara pra qualquer outra coisa... Até pra um espetáculo que tenha uma encenação sem utilizar a narrativa. Ele [o narrador] te dá um ganho, por que

> você desenvolve uma precisão que normalmente você não teria. [...] Ele te dá uma prontidão que é interessante. (Abreu *et al.*, 2007)

Tendo em vista o desafio do ator de conquistar uma relação mais estreita e criativa com o público, a Fraternal Cia. compreende a necessária recuperação da performance mais imaginativa do ator, optando pela sugestão da personagem. Outro recurso observado, que fora indispensável ao ator da Fraternal Cia, é estar constantemente atento ao ritmo do público, ao seu ritmo de apropriação das imagens narradas.

Foto 13 – Edgar Campos em ensaio de *As três graças*, em 19 de maio de 2008.
Fonte: Arquivo pessoal de Roberta Ninin. Foto: Roberta Ninin.

Foto 14 – Mirtes Nogueira em ensaio de *As três graças*, em 19 de maio de 2008.
Fonte: Arquivo pessoal de Roberta Ninin. Foto: Roberta Ninin.

E, para finalizar as observações acerca do trabalho do ator, o diretor Ednaldo Freire comenta:

> Ele tem que lembrar que é um trabalhador. É preciso estudar e se atualizar, já que a função do artista é interpretar historicamente o mundo que vive. E não esquecer da sua enorme responsabilidade que é o poder de juntar pessoas e saber o que dizer. Que escolha as suas peças não em função da sua vaidade pessoal, mas pensando na necessidade do público que quer alcançar. (Freire, 2002, p.7)

Considerações finais

Trajetória do ver, ouvir e imaginar

O projeto Comédia Popular Brasileira (CPB) da Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes trilhou um importante caminho acerca da comédia brasileira contemporânea engajada na cultura popular. Durante 15 anos de pesquisa, de 1993 a 2008, a Cia., por meio do projeto desenvolvido, construiu diferentes formas de relação com o público, intrinsecamente ligadas a novos processos de encenação, interpretação e dramaturgia. A trajetória do ver, ouvir e imaginar representa as três fases distintas do projeto CPB que, de forma gradual e progressiva, serviu à Fraternal como um trampolim para a ampliação qualitativa da relação estabelecida entre a Cia. e o público, o fazer teatral e a cultura popular brasileira.

Tratando-se de cultura popular, a Fraternal Cia. desde o início de seu projeto priorizou o ponto de vista daquela parcela da população brasileira e do mundo – e que não é pequena! – representada pelo povo, entendendo-o como massa excluída dentro do sistema capitalista vigente desde o fim da Idade Média. Se na primeira fase do projeto, o ponto de partida foi a perspectiva dos *zanni*, influenciados pela *commedia dell'arte*, na segunda fase enfatizou-se a trajetória dos tolos e alegres personagens das festas populares medievais.

Com isso, a cultura popular regionalizada, referente aos tipos cômicos italianos aclimatados brasileiros, deu lugar à cultura popular universal, referente às personagens europeias da Idade Média. Em sua terceira fase de pesquisa, pela permanente observação da luta existente entre a cultura oficial ditada pelas classes dominantes e a cultura não-oficial, expressa na luta de classes, a Cia. de Arte e Malas-Artes apoiou-se novamente no ponto de vista desafiador do coro popular que ri na praça pública, por meio de narradores e atores-saltimbancos, partindo da experiência de vida de trabalhadores e trabalhadoras brasileiros.

O riso carnavalesco

A Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes adotou predominantemente o riso rabelaisiano, revelado no contexto da chamada pós-idade das trevas, como ameaçador aos dogmatismos desenfreados, pois é o riso que rejeita a cultura oficial pelo riso popular, por uma carnavalização da concepção do mundo.

> Os humanistas utilizaram a cultura popular cômica medieval como alavanca para reverter os valores culturais da sociedade feudal. Pelo riso, eles liberaram a cultura do sendeiro escolástico estático e introduziram uma visão de mundo dinâmica, otimista e materialista. O revelador dessa revolução pelo riso foi Rabelais, o Marx hilariante, o fundador da internacional do riso, cujo apelo à união dos ridentes do mundo inteiro prefigura o que o *Manifesto*[1] lançará aos proletários. (Minois, 2003, p.272)

Quando Minois faz referência ao *Manifesto comunista* ao refletir sobre o riso no período do Renascimento, remete aos anseios e às condições concretas de uma camada da população, legada à decadência de um sistema enrijecido e oco, o sistema feudal, de trans-

---

1 Refere-se ao *Manifesto do partido comunista*, de 1848, de Friedrich Engels & Karl Marx.

cender a outro modo de vida, já que aquele não mais a comportava. Nesse momento, não havia somente senhores feudais e servos, mas burgueses emergentes que traziam em si uma nova visão de mundo, uma nova relação com as instituições engessadas como o clero e a nobreza. Surgia uma camada que representava outro modo de produção: o modo de produção capitalista.

O jovem sistema e organização do mundo riam do velho mundo, este personalizado nas figuras arquetípicas da *commedia dell'arte* dos velhos Pantaleão e Doutor, personagens "ultrapassadas" e deliciosamente engabeladas pelos criados e pelos jovens namorados. A burguesia ria e oficializava o riso, ria da aristocracia decadente, figurada nos cômicos *dell'arte*.

A visão de mundo materialista e otimista presente na expressão "o velho dá lugar ao novo", e por mais que o velho ainda exista, é permeada pela visão do camponês cáustico, expressa por versos grosseiros, máscaras horrendas, zombaria mordaz que cobre as pessoas de impropérios, essa visão presente nas peripécias de Arlequim: "na tradição popular francesa dos séculos XIII e XIV, esse personagem (Arlecchino) é descrito como um endemoninhado torpe, arrogante – como deve ser todo diabo que se preza – e, principalmente, zombeteiro, exímio elaborador de troças e trapaças" (Fo, 1999, p.80). Oriundo do culto de fecundidade e colheita de bons e fartos frutos perante a escassez perene, é transbordante o prazer de afastar o medo e embriagar-se de prosperidade.

> É em torno do riso que a divisão e o confronto se efetuam. Se as pessoas riem do fim dos tempos, é porque não existe nada de sério. O riso aparece como uma arma suprema para superar o medo. Quem ri do inferno pode rir de tudo. O riso – eis agora o inimigo – para aqueles que levam tudo a sério. (idem, p.275)

Desde a Renascença, a divisão de classes já é muito clara, há os pertencentes à elite dos poderosos, os que se contorcem de rir, há o devoto e há quem dê gargalhada. Nas obras da Fraternal Cia. de Arte e Malas-Artes, evidencia-se um mundo composto por regras claras:

há o dominador e o há o dominado, há quem grita e há quem obedece.[2] Na primeira fase do projeto CPB, os *zanni* representam os plebeus em oposição à aristocracia decadente e à burguesia emergente; na segunda fase, as personagens medievais representam os servos em oposição aos barões e senhores feudais, e, na terceira fase – fase mais próxima à época atual, época da burguesia –, os atores-saltimbancos representam a classe trabalhadora em oposição à classe burguesa.

Percurso das personagens da Fraternal

Em relação ao público, partiu-se do contato imediato estabelecido fundamentalmente por meio das personagens-tipo (*ver*) e, posteriormente, por meio de personagens universais calcadas em narrativas cômicas, na tradição oral (*ouvir*). E, culminando na relação substancialmente criativa entre os trabalhadores da Fraternal Cia. e seu público (*imaginar*), aprofundou-se a compreensão do teatro épico e a concepção de ator/personagem no contexto poético da Cia. de Arte e Malas-Artes, tratando da realidade do seu tempo e os sujeitos deste.

Nas obras compreendidas na primeira fase do projeto CPB – *O parturião*, *O anel de Magalão*, *Burundanga* e *Sacra folia* –, as personagens-tipo João Teité, Matias Cão, Coronel Marruá, Boraceia, Mateúsa, Benedita, Capitão, General, Tabarone, Fabrício e Rosaura, referendadas na cultura popular e correspondentes àquelas da

---

2 "Os *clowns*, assim como os jograis e o cômicos *dell'arte,* sempre tratam do mesmo problema, qual seja, da fome: a fome de comida, a fome de sexo, mas também fome de dignidade, de identidade, de poder. Realmente a questão que abordam constantemente é de saber quem manda, quem grita. No mundo dos *clowns* só existem duas alternativas: ser dominado, resultando no eterno submisso, a vítima, como acontece na *commedia dell´arte*; ou dominar, assim surge a figura do patrão, o *clown* branco (Louis), que já conhecemos. É ele que conduz o jogo, que dá as ordens, insulta, manda e desmanda. E os Toni, os *Pagliacci,* os *Auguste* lutam para sobreviver, rebelando-se algumas vezes... mas, normalmente, se viram" (Fo, 1999, p.305).

commedia dell'arte italiana, permaneceram fixas nos diferentes enredos e espetáculos. Retrataram o país, aos moldes dos comediógrafos Martins Pena, Artur Azevedo e Ariano Suassuna, por meio dos tipos representativos das classes e nacionalidades que compunham o panorama político-cultural do país no século XIX: o latifundiário, o escravo e o "homem livre"; italianos, portugueses e caipiras brasileiros: mineiros, nordestinos e paulistas.

Em *Sacra folia,* ao arsenal de tipos populares foram acrescentados narradores, função exercida pelas personagens fixas. Havia o narrador e os personagens-tipo que incorporavam personagens bíblicas de acordo com suas características típicas. Semelhante forma de apresentação das personagens será realizada na terceira fase do projeto CPB.

Na segunda fase, as personagens-título das obras *Iepe* e *Till Eullenspiegel*, personagens próximas às das festas populares medievais, tomaram as rédeas do espetáculo. Observa-se a proximidade entre personagens desses espetáculos e personagens fixas da primeira fase da Cia., entre Neli e Boraceia, e Iepe, Till e João Teité. Nesse momento, a Fraternal Cia. buscou personagens europeias, existentes no imaginário popular até mesmo antes de os portugueses chegarem ao Brasil. Ainda nessa fase, em *Masteclé,* personagens-tipo da primeira fase somam-se às personagens universais de *Iepe* e *Till Eullenspiegel.* Em *Nau dos loucos*, a narrativa composta por personagens que representavam o imperialista e o índio desmemoriado, Peter Askalander e Pedro Lacrau, apresenta, pela primeira vez, a personagem *ator*. Contudo, a aproximação fictícia e significativa das personagens universais às regionalizadas brasileiras nas obras da Fraternal Cia. ocorre devido à coerência existente entre essas personagens: oriundas da classe baixa, tolas, exploradas, possuidoras de descomunal fome de dignidade.

Nas obras do primeiro ciclo da terceira fase do projeto CPB – *Auto da paixão e da alegria* e *Sacra folia* –, os tipos João Teité e Matias Cão retornam à cena com suas peripécias, contando a passagem de Cristo em terras brasileiras; em *Borandá* e *Eh, Turtuvia!*, atores saltimbancos realizam a abertura dos autos: apresentam-se e,

posteriormente, narram e representam personagens/narradores. Abu, Benecasta, Wéllington e Amoz, os saltimbancos da Fraternal Cia., portam-se como narradores fixos, cada qual com sua característica específica, semelhante à composição das personagens-tipo da primeira fase.

No segundo ciclo, compreendido pelas obras *Memória das coisas*, *Auto da infância* e *As três graças*, os saltimbancos Abu, Benecasta, Wéllington e Amoz dão lugar à personagem *ator*, já despontada no final da segunda fase. Essa personagem ganha mais força e cumpre o papel de narrador, organizador e condutor do espetáculo, função desempenhada desde os narradores do primeiro ciclo, somada aos recorrentes apontamentos épicos sobre as personagens e o contexto sociohistórico abordado. No final da terceira fase, enfim, níveis de ação, de narração e de representação foram ainda mais explorados, trazendo à tona confrontos entre personagens e atores em cena aberta.

A conquista da complexa composição cênica de personagens e narradores na terceira fase do projeto CPB e a relação imaginativa estabelecida com o público estão refletidas na apropriação, por parte da Cia., do olhar épico perante a sociedade. Reflexões acerca da personagem, do povo brasileiro e da sobrevivência heroica deste, por meio da análise da obra *Borandá*, serão abordadas a seguir.

Memória e cultura brasileira

A partir da experiência do auto do migrante e do auto caipira, da habilidade da comunidade rural em produzir narrativas, questões sobre cultura e arte narrativa tornaram-se presentes. A Fraternal Cia. de Artes e Malas-Artes compreendeu que produzir narrativas é transformar o conhecimento e a troca com a natureza em substância transcendente, em cultura.

Para analisar as narrativas criadas pela Fraternal Cia. e o modo como foram trabalhadas e transmitidas por meio dos espetáculos e de suas personagens, em especial por meio da *performance* dos atores, fez-se imprescindível compreender o processo de aproximação

da Cia. das histórias e memórias de uma parcela substancial do povo brasileiro que, no entanto, não é tão substancialmente retratada pela oficialidade da história brasileira.

> Diz-se que o Brasil não tem memória. Talvez o Brasil não tenha registro. E é certo que não há interesse nesse registro. Principalmente quando o registro não diz respeito a heróis ou figuras que encarnem os valores de uma elite dominante. (Abreu, 2002)

Interessada em registrar e compreender a construção da cultura brasileira, a Fraternal Cia. apoia-se na memória repleta de desejos, experiências e expectativas históricas daqueles não contemplados pela elite dominante. Assim, partindo do princípio de que "qualquer vida humana é poesia e qualquer poesia é ensinamento", a Cia. empenha-se em aprofundar o entendimento sobre a vida explorando a poesia da experiência humana, da trajetória de um indivíduo e da organização social de que este é parte. Dessa maneira, o olhar épico é conquistado quando o singular se universaliza, quando se torna típico; a Fraternal Cia. em *Borandá*, por exemplo, conta a história de migrantes, de Tiãos e Marias por esse Brasil afora. O tornar-se típico no teatro épico corresponde à ligação objetiva do singular, dessa pequena proporção, ao universal.[3]

A personagem do teatro épico

Por que o ator deve manter-se distante da personagem? Que personagem é essa? A sociedade é a personagem do teatro épico, personagem que não se limita ao ínfimo recorte do indivíduo – concepção

3 "Se a lírica tende a restringir-se à singularidade, o drama persegue a síntese conciliadora entre o singular e o universal; já o épico não consegue esquecer, através de toda a possível riqueza de suas ações, a conjugação básica de tudo e de todos com a substância objetiva: a proporção de tudo está no universal" (Bornheim, 1991, p.155).

burguesa do teatro de forma dramática –, mas apoia-se nas vicissitudes sociais em que este está envolvido. E, por mais que o ator também faça parte dessa sociedade, ele é incapaz de representá-la por meio da identificação absoluta com uma única personagem dramática. O ator não desaparece em cena, sua voz intervém junto à voz da grande personagem épica: a sociedade.

O individualismo burguês, presente na concepção da personagem dramática, exige profundidade psicológica e acentuada afirmação de valores individuais. Porém, no teatro épico, a tônica está no coletivo, no mundo social em turbulência. O homem não está em posição exclusiva como centro do universo, o foco encontra-se na relação estabelecida entre o homem e o mundo que o cerca.[4] Bertolt Brecht e Karl Marx falam do ser social, pressupõem homens como indivíduos que trabalham e produzem, e que são dotados, por isso mesmo, de consciência (Bornheim, 1992, p.147).

O antipsicologismo e a elaboração de caracteres simplificados das personagens no teatro épico, apresentados e comentados pelos narradores/atores, servem à apreensão do sentido histórico e amplo das personagens, assemelhadas aos sujeitos do contexto do espectador (Costa, 1998, p.138). No espetáculo *Borandá*, a personagem histórica apresentada é o migrante brasileiro que correspondeu diretamente ao espectador da Cia., pois tratando-se do projeto Auto do Migrante, o próprio público, a sua história, foi ponto de partida para a concepção da personagem. E, nesse processo de conceber as personagens na medida em que são observadas e compreendidas suas contradições, "estabelecendo nexos de descoberta e de estranhamento ao contexto do espectador" (ibidem), o protagonismo no teatro épico da Fraternal Cia. é ocupado pelo povo brasileiro, povo que ainda não "teve terra sua":

4 "Por mais importante que [...] [em Brecht] se afigure o papel do indivíduo, o que sobreleva é, afinal, o plano maior, histórico ou universal, que reduz o ser humano a uma posição funcional, pelo menos no quadro terreno ou histórico" (Rosenfeld, 1965, p.134).

> ABU – O brasileiro é um povo em movimento. Sempre foi. As razões podem ser muitas, mas existe uma principal: na vastidão territorial do Brasil a regra geral é que o povo brasileiro nunca teve terra sua. E, se teve seu pequeno pedaço de chão, não teve meios para dele tirar sua subsistência, nem lei para defendê-lo. Nos últimos cinquenta anos, em especial, o povo brasileiro cruzou e recruzou os quadrantes do país. Sapo não pula por boniteza, pula por precisão. Assim é o povo brasileiro há mais de quinhentos anos. Assim são os migrantes. Assim somos nós. (Abreu, 2003, peça)

Interessante observar essa fala do ator-saltimbanco Abu em *Borandá* quando, ao final de sua breve reflexão sobre o migrante, dirige-se ao público, incluindo a si mesmo na identidade do povo brasileiro, daquele que permanece em movimento, em busca da sobrevivência: "Assim são os migrantes. Assim somos nós". A Fraternal Cia. mais uma vez, desde a primeira fase do projeto CPB, preocupou-se com a contemporaneidade do seu teatro e, em especial, criou suas personagens centrais a partir do ponto de vista popular:

> Um teatro, enquanto atual e popular, não pode deixar de preocupar-se com as preocupações e angústias do povo. Deve ter, antes de tudo, o objetivo de defender os interesses do povo e de, por conseguinte, apresentar, analisar e interpretar a realidade criticamente, visando à conscientização do seu público [...] Tal conscientização e interpretação da realidade depende em parte do tipo dos personagens centrais. (Rosenfeld, 1996, p.42)

O protagonista desse tipo de teatro é o homem ao mesmo tempo comum e incomum, anônimo e singular, "são os migrantes" e "somos nós". A estrutura narrativa de *Borandá* mostra um fundo épico composto por mulheres e homens que povoam os quatro quadrantes do país e são levados a desbravarem outros cantos do território brasileiro por motivos socioeconômicos. A personagem do teatro épico é objeto e sujeito da história.

O povo brasileiro e sua heroica sobrevivência

A Cia. de Arte e Malas-Artes objetivou tratar o povo brasileiro como protagonista de suas obras, como heróis de pequenos feitos do cotidiano. No auto do migrante, a voz desse povo brada por condições de vida mais digna, migrando continuamente em busca da sobrevivência. "Uma peregrinação que atinge todos nós", como identifica a Cia.:

> ABU – [...] queremos dividir com vocês os sentimentos de uma peregrinação mais concreta, mais trivial e com razões bem mais claras. Uma peregrinação que atinge todos nós. Neste auto, celebramos o migrante, o expulso, o que peregrina por uma cultura que é sua, por uma nação que é sua e por um território que não é seu. (Abreu, 2003, peça)

Ao identificar-se com os heróis peregrinos, a Fraternal Cia. não adota o princípio do herói dramático, heróis do drama, indivíduos que devem ser capazes de assumir seu próprio destino, sem se submeterem a instâncias superiores (deuses, fatalidades, tradições) (Costa, 1998, p.57). Os heróis da Fraternal Cia., esboçados na pluralidade de suas formas, são personagens que não representam a livre iniciativa e a capacidade de tomar decisões independentes do contexto em que vivem e da trajetória trilhada. Maria Deia e Tião são "o expulso, o que peregrina por cultura que é sua, por uma nação que é sua e por um território que não é seu" (Abreu, 2003, peça).

Os heróis não-dramáticos, não-dotados de qualidades excepcionais e que, no entanto, podem personificar desejos de um coletivo, são observados por Anatol Rosenfeld em *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. Rosenfeld (1996, p.51) aponta que a realidade da personagem permite analisar a realidade histórica e o humilde heroísmo permite a exaltação das virtualidades humanas. Em relação às personagens da Fraternal Cia. de Arte e Malas-Artes, Luís Alberto de Abreu esclarece sob qual prisma observa e apresenta o protagonismo heroico do povo brasileiro, presente em *Borandá*:

> Optamos por histórias simples, sem excesso melodramático ou farsesco, no sentido de ser fiel à imagem, desprovida de lances heroicos, que os migrantes têm de si mesmos. Talvez sejam heróis de outro tipo, de outro gênero. Heróis sem consciência da importância de seus feitos. Ao contrário do herói emblemático de grandes feitos, migrantes são inúmeros heróis de pequenos feitos, diários, aos quais não é dada importância. Mas, se a característica básica do herói é se contrapor ao destino e às profecias trágicas, o povo brasileiro tem feito isso diariamente, há muitos anos. E finalmente, "saibam e fiquem atentos: por mais banal que seja a personagem/ qualquer vida humana é poesia/ e qualquer poesia é ensinamento". (Fraternal Cia., *site*)[5]

A crítica Mariângela Alves de Lima, em *O Estado de S. Paulo* (2003), escreve sobre as personagens do auto do migrante como seres fortes "porque resistem à perda da memória da origem, porque não recalcam o sentimento do desterro e, sobretudo, porque mantêm a noção crítica da diferença entre os dois mundos, o que deixaram e aquele em que vivem para o trabalho". E essa noção crítica da diferença entre os dois mundos, tanto do mundo que deixaram e do mundo em que agora vivem quanto do presente e do almejado futuro, compreende o desejo de mudança e de superação do homem: o que era estático torna-se dinâmico. Esse modo de observar o mundo e as personagens está permeado pela perspectiva histórica, tendo em vista o homem e sua capacidade de superar precárias condições.

Se o herói épico grego consegue ser a síntese representativa daquilo que está disseminado na coletividade, configurar um caráter de grandeza, de liberdade, de beleza humana, cabendo-lhe por direito ocupar o primeiro lugar (Bornheim, 1992, p.154), a partir do romance burguês, o herói está desamparado no cotidiano, descolado de um horizonte histórico maior, perdendo, assim, o seu sentido. Bertolt Brecht aproveita essa presença do cotidiano e do desfalecimento do herói para seu teatro épico e objetiva transparecer crítica e cientifica-

5 Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes. Texto sem título sobre a peça *Borandá*.

mente os motivos concretos e reais pelos quais a presença do herói é desnecessária; ele objetiva ressignificar o lugar do indivíduo no cotidiano, abdicando dos mitos, crenças e da homérica unidade nacional para explicar o mundo e a sociedade (Bornheim, 1992, p.160).

A explicação mítica, pois, serve à fundamentação e justificativa de todo o comportamento e atividade humana via uma perspectiva metafísica e sobrenatural. A Fraternal Cia. brinca com esse pressuposto ao utilizar uma narrativa alegórica na segunda saga de *Borandá* ao tratar a personagem Galatéa como herói tolo, um migrante que sai em busca de seu cérebro roubado pelo urubu-rei. E, perante todas as dificuldades encontradas, a sabedoria do tolo é vingada pela sua heroica sobrevivência. A Fraternal Cia. afirma a existência de "urubus-reis" que exploram o pouco que ainda resta daqueles que pouco têm.

> TÕE PASSOS – (*irritado, dá uns cascudos*) Não blasfema! Profecia disse que você ia vingar, sobreviver contra toda expectativa, contra toda previsão, contra toda doença e mazela, e aconteceu! Disse que, sem cérebro, você ia andar pelos caminhos do mundo sem se perder, com a sabedoria dos tolos. E aconteceu!
> GALATÉA – Que sabedoria é essa que os tolos têm?
> TÕE PASSOS – Eu sei lá, mas alguma eles devem de ter! E, perto de tudo que aconteceu, você parir é maravilha menor. E, vamos, que você e sua descendência correm grandes perigos!
> GALATÉA – Que perigo, seu Tõe?
> TÕE PASSOS – O corpo humano, por mais magro que seja, e o espírito humano por mais frágil que se apresente, sempre tem algum valor. E sempre tem gente que quer nos tirar o pouco que temos! Urubu-rei mamou o pouco leite de sua mãe e roubou o pouco cérebro que você tinha. (*puxa Galatéa pela mão. Correm. Ouve-se o grito de Gurugueia.*) Ela quer seus filhos! (Abreu, 2003, peça)

Em crítica ao *Auto da paixão e da alegria*, a questão da sobrevivência heroica das personagens da Fraternal Cia., da utopia que as move, é evidenciada por Mariângela Alves de Lima como uma constante nos espetáculos:

> Os espetáculos, com textos escritos por Luís Alberto de Abreu e sempre sob a direção de Ednaldo Freire, combinaram estratos temporais como a farsa romana, o fabulário medieval e o romanceiro popular contemporâneo, extraindo de cada fonte traços estilísticos diferentes e uma constante: na representação popular de todas essas épocas, a faina diária pela sobrevivência é o componente heroico das dramatizações. A utopia que move a ardente imaginação cômica das tramas e das personagens dessas encenações é sempre a harmonia entre o espírito livre e o corpo satisfeito. (s. d.)[6]

Como o próprio título do auto do migrante, *Borandá*, que anuncia a corruptela "Vamos embora andar", a Cia. de Arte e Malas-Artes provoca um movimento, propõe exortar tanto suas personagens quanto o próprio público a se tornarem sujeitos de sua história: "Borandá, gente, que não tem outra saída senão procurar!" (Abreu, 2003, peça, fala de Abu).

Borandá!

6 *Montagem revigora a ética cristã com o sopro da imaginação.*

Referências bibliográficas

ABREU, L. A. de. *A restauração da narrativa*. Disponível em: <http://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/FreeComponent9545content77389.shtml>. Acesso em: 30 set. 2009. Texto também publicado na revista *Percevejo*, Rio de Janeiro: Departamento de Teoria do Teatro/Programa de Pós-Graduação em Teatro/Unirio, v.8, n.9, 2000, p.115-25.

______. *Auto do migrante*. "Justificativa dos objetivos a serem alcançados", Projeto enviado pela Companhia para a Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, 2002.

______. *Comédia Popular Brasileira*. São Paulo: Siemens, 1997.

______. Luís Alberto de Abreu: O arquiteto das ações. *Revista Camarim*, São Paulo, ano 2, n.9, jun.1999, p.8-9. Publicação da Cooperativa Paulista de Teatro. Entrevista concedida a Hugo Possolo.

______, FREIRE, E. As coisas nascem do desejo. In: FRATERNAL COMPANHIA DE ARTE E MALAS-ARTES. *Borandá*: auto do migrante. Capivari: EME, 2004.

______ et al. *Entrevista com a Fraternal Cia. de Artes e Malas-Artes*. Entrevista concedida a Daniel Lopes na Mostra Sesc de Coletivos Teatrais em 20 jul. 2007. Disponível em: <blog.teatrodope.com.br/2007/08/29/entrevista-com-a-fraternal-cia-de-artes-e-malasartes>. Acesso em: 20 ago. 2008.

ARAÚJO, F. Sem pai nem mãe. *O Estado de S. Paulo*, Guia, de 3 ago. 2007 a 9 ago. 2007. Disponível em: <http://www.fraternal.com.br/news.php?cod=101>. Acesso em: 5 de mai. 2009.

ARÊAS, V. *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

ASLAN, O. *O ator no século XX*: evolução da técnica, problema da ética. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1993.

BARNI, R. Introdução. In: SCALA, F. *A loucura de Isabella*: e outras comédias da *Commedia dell'arte*. Organização, tradução, introdução e notas de Roberta Barni. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 2003.

BENDER, I. *Comédia e riso*: uma poética do teatro cômico. Porto Alegre: UFRGS, 1996.

BENJAMIN, W. O narrador (1936) – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas, v.1)

BENTLEY, E. *A experiência viva do teatro*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

BERGSON, H. *O riso*: ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

BERTHOLD, M. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BOLOGNESI, M. F. *Palhaços*. São Paulo: Editora da Unesp, 2003.

BORNHEIM, G.d A. *Brecht*: a estética do teatro. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BOSI, E. *Cultura de massa e cultura popular*: leitura de operárias. Petrópolis: Vozes, 1986.

BRAGA, C. *Em busca da brasilidade*: teatro brasileiro na primeira república. São Paulo; Belo Horizonte; Brasília: Perspectiva; Fapemig: CNPQ, 2003.

BRITO, R. J. S. *Dos peões ao rei*: o teatro épico-dramático de Luís Alberto de Abreu, 1999. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

BRITO, R. J. S. *Teatro de rua:* princípios, elementos e procedimentos: a contribuição do Grupo de Teatro Mambembe (São Paulo), 2004.

Tese (Livre Docência) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

BURKE, E. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Campinas: Papirus, 1993.

BURKE, P. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

CADENGUE, A. Edson. Hermilo Borba Filho: o teatro em duas paixões. *Moringa Teatro e Dança*, Revista do Departamento de Artes Cênicas da UFPB, ano 2, n.2, jun. 2007.

CAMPBELL, J. *O herói de mil faces*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1997.

CAMPOS, C. de A. *Zumbi, Tiradentes e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1988.

CARLSON, M. *Teorias do teatro*: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. São Paulo: Editora da Unesp, 1997. (Prismas)

CARRICO, A. *Por conta do Abreu*: comédia popular na obra de Luís Alberto de Abreu, 2004. Dissertação (mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

CHACRA, S. *Natureza e sentido da improvisação teatral*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

CHAUÍ, M. *Cultura e democracia*: o discurso potente e outras falas. São Paulo: Moderna, 1980.

_______. *O nacional e o popular na cultura brasileira*: seminários. São Paulo: Brasilense, 1983.

_______. *Conformismo e resistência* – aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1989.

COELHO, S. S. Fraternal Cia. amadurece ouvindo a plateia. *Folha de S. Paulo*, Acontece, São Paulo, 7 set. 2003.

COSTA, I. C. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

_______. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.

DEODATO, L. *Auto da Infância* para todas as idades. *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, São Paulo, 4 ago. 2007. Disponível em: <http://www.fraternal.com.br/news.php?cod=103>. Acesso em: 5 de maio 2009.

DIAS, P. A. F. *São Paulo:* corpo e alma. Prefácio de Marcos Mendonça, apresentação de Alberto T. Ikeda, fotografias de Andréa de Valentim. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2003.

DURAN, S. Abreu faz da política teatro de bonecos. *Diário do Grande ABC*, p.3, 2 jul. 1996.

______. *Burundanga* volta a SP no palco e em livro. *Diário do Grande ABC*, 13 set. 1997.

ECO, U., SEBEOK, T. A. (Orgs.). *O signo de três*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FERNANDO, M. Um megaprojeto para fazer rir: Luís Alberto de Abreu, dramaturgo, e Ednaldo Freire, diretor, planejam a agenda da Fraternal. *Diário do Grande ABC*, Santo André, 22 fev.2001.

______. A história de Jesus Cristo segundo Abreu. *Diário do Grande ABC*. Disponível em: <http://www.fraternal.com.br/news.php?cod=4>. Acesso em: 30 abr. 2008.

______. *Borandá* diverte com inteligência. *Diário do Grande ABC*, Cultura & Lazer, Santo André, 21 fev.2004.

______. *Borandá* ou a vida de migrantes. *Diário do Grande ABC*, Cultura & Lazer, Santo André, 7 ago. 2003.

______. O Cristo humano feito por Abreu, Freire e a Fraternal. *Diário do Grande ABC*. Disponível em: <http://www.fraternal.com.br/news.php?cod=11>. Acesso em: 16 mar. 2009.

FO, D. *Manual mínimo do ator.* São Paulo: Senac-SP, 1999.

FRATERNAL COMPANHIA DE ARTE E MALAS-ARTES. *Borandá*: auto do migrante. Capivari: EME, 2004.

______. *Comédia Popular Brasileira*. Disponível em: <www.fraternal.com.br/articles.php?id=14>. Acesso em: 8 out. 2008.

______. *O espetáculo na imaginação*. Disponível em: <http://www.fraternal.com.br/articles.php?id=17>. Acesso em: 18 maio 2009.

______. *O teatro narrativo*. Disponível em: <http://www.fraternal.com.br/articles.php?id=16>. Acesso em: 10 set. 2008.

______. Texto sem título sobre o *Auto da paixão e da alegria*. Disponível em: <http://www.fraternal.com.br/articles.php?id=2>. Acesso em: 10 out. 2008.

______. Texto sem título sobre a peça *Borandá*. Disponível em: <http://www.fraternal.com.br/articles.php?id=3>. Acesso em: 8 out. 2008.

FREIRE, E. Entrevista concedida a Luciana Azevedo. *Revista Camarim*, São Paulo, ano 5, n.24, mar./abr. 2002, p.4-7.

______. *Não, senhoras e senhores*. Texto distribuído para os grupos de trabalho do Projeto Formação de Público para o Teatro, em 2004.

______. Proposta de encenação *As três graças*. Disponível em: <http://www.fraternal.com.br/as_tres_gracas/proposta_de_encenacao.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2009.

GAMA, J. Luís Alberto de Abreu: dramaturgo dá cores brasileiras a "Camponês Jeppe", clássico dinamarquês do século 18. *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, 25 abr. 1997.

GARCIA, S. *Teatro da militância*: a intenção do popular no engajamento político. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GUINSBURG, J. *Da cena em cena*: ensaios de teatro. São Paulo: Perspectiva, 2001.

GUZIK, A. Ação além do necessário, na peça Iepe. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 13 jul. 1998, p.6C.

______. Seguindo a boa tradição do humor. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 14 ago. 1996.

HAUSER, A. *História social da Literatura e da Arte*. 4.ed. São Paulo: Mestre Jou, 1982, v.1.

JUNG, C. G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2000.

LABAN, R. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978.

LIMA, M. A. de. Apresentação. In: ABREU, L. A. de. *Comédia Popular Brasileira*. São Paulo: Siemens, 1997.

______. *Burundanga* mistura requinte e simplicidade. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, Caderno 2, 2 ago. 1996.

______. Elegância e graça unem-se a 'Till': grupo combina comédia e lirismo em belo espetáculo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, Caderno 2, 10 set. 1999.

______. Encenação da Fraternal é de deixar saudades. *O Estado de S. Paulo*. Disponível em: <http://www.fraternal.com.br/news.php?cod=20>. Acesso em: 5 de mai. 2009.

______. Inversão de papéis imprime movimento à história de 'Iepe': montagem transmite o travo amargo da violência praticada contra os pobres e os tolos. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, Caderno Especial, 30 maio 1998.

______. Montagem revigora a ética cristã com o sopro da imaginação. *O Estado de S. Paulo*. Disponível em: <http://www.fraternal.com.br/news.php?cod=12>. Acesso em: 22 mai. 2008.

______. Poética que incomoda por vocação. *O Estado de S. Paulo*. Disponível em: <http://www.fraternal.com.br/news.php?cod=5>. Acesso em: 5 mai. 2009.

______. Recriação original da saga da migração. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, Caderno 2, 22 ago. 2003. Disponível em: <http://www.fraternal.com.br/news.php?cod=16>. Acesso em: 5 de mai. 2009.

______. Uma celebração à tradição cômica: "Masteclé" reflete sobre o gênero com a candura e a simplicidade de uma aula ilustrada. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, Caderno 2, 13 jul. 2001. Disponível em: <http://www.fraternal.com.br/news.php?cod=23>. Acesso em: 5 de mai. 2009.

MAGALDI, S. *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1989.

______. *Panorama do teatro brasileiro*. 3.ed. São Paulo: Global, 1997.

MARQUES, D. *Precisa arte e engenho até*: a composição do personagem-tipo através da burleta de Luiz Peixoto. Rio de Janeiro: Unirio, 1998.

MARX, K., ENGELS, F. *Manifesto do partido comunista*. Petrópolis: Vozes, 2001.

MATE, A. Material de estudo para alunos do terceiro ano do curso de Educação Artística – Habilitação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Unesp. São Paulo, 2001.

______. O povo que ri. *Bravo!*, São Paulo, ago. de 2003, p.102.

MILLER, N. *O elemento pastoril no teatro de Gil Vicente*. Porto: Inova, 1970

MINOIS, G. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora da Unesp, 2003.

NÉSPOLI, B. "Auto da Paixão e da Alegria" mescla sagrado e profano. *O Estado de S. Paulo*. Disponível em: <http://www.fraternal.com.br/news.php?cod=9>. Acesso em: 6 mai. 2009.

______. "Burundanga" faz nova temporada. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, Caderno 2, p.19, 12 set. 1997a.

______. Livro reúne espetáculos de Luís Alberto de Abreu. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, Caderno 2, 16 dez. 1997b, p.D2.

NETTO, J. T. C. *Semiótica, informação e comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

ORTIZ, R. *Cultura brasileira & identidade nacional*. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PALLOTTINI, R. *Dramaturgia:* construção do personagem. São Paulo: Ática, 1989.

PANTANO, A. A. *A personagem palhaço*: a construção do sujeito. São Paulo: Editora da Unesp, 2007.

PAVIS, P. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

______. *Dicionário do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PONCIANO, H. Humor e Memória: Histórias de migrantes brasileiros compõem a comédia e o drama de *Borandá*, encenado pela Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes. In: FRATERNAL COMPANHIA DE ARTE E MALAS-ARTES. *Borandá*: auto do migrante. Capivari: EME, 2004.

PRADO, D. de A. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: Edusp, 1999.

PROPP, V. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

REIS, L. A. Hermilo Borba Filho e sua coluna fora de cena, na *Folha da Manhã*. *Moringa Teatro e Dança*, Revista do Departamento de Artes Cênicas da UFPB, João Pessoa, ano 2, n.2, jun.2007.

______. Hermilo Borba Filho: destaques de sua trajetória no teatro. *Moringa Teatro e Dança*, Revista do Departamento de Artes Cênicas da UFPB, João Pessoa, ano 2, n.2, jun.2007.

ROSENFELD, A. Literatura e Personagem. In: ______. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

______. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

______. *O teatro épico*. São Paulo: Desa, 1965.

______. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

______. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

ROUBINE, J.-J. *A arte do ator*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

______. *A linguagem da encenação teatral*: 1880-1980. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

SANTOS, W. Auto do migrante: Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes espelha as sagas familiares de retirantes em *Borandá*. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, Ilustrada, 7 ago. 2003.

______. Fraternal cria "evangelho saltimbanco". *Folha de S. Paulo*. Disponível em: <http://www.fraternal.com.br/news.php?cod=10>. Acesso em: 4 abr. 2008.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: *Ao vencedor as batatas*: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

______. Cultura e Política. In: ______. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987a.

______. Nacional por Subtração. In: ______. *Que horas são?:* ensaios. São Paulo: Cia. das Letras, 1987b.

SILVA, A. de S. Z. *A estética da subjetividade rebelde na poética teatral do oprimido.* 2008. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual Paulista – Unesp. Instituto de Artes, São Paulo, 2008.

SILVA, E. *Circo-teatro*: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil. 1.ed. São Paulo: Altana, 2007.

SOFFREDINI, C. A. De um trabalhador sobre o seu trabalho. *Revista Teatro*, São Paulo, n.1, jun.1980. (mimeo)

TEATRO ESCOLA MACUNAÍMA. *Site* na internet: www.macunaima.com.br.

VENEZIANO, N. *O teatro de revista no Brasil*: dramaturgia e convenções. Campinas; São Paulo: Pontes; Editora da Unicamp, 1991.

Entrevistas

CAMPOS, E. Entrevista concedida a Roberta Ninin, na cidade de São Paulo, em 17 de junho de 2008.

FREIRE, E. Entrevista concedida a Roberta Ninin, na cidade de São Paulo, em 14 de abril de 2008.

HAMMOUD, A. Entrevista concedida a Roberta Ninin, na cidade de São Paulo, em 20 de junho de 2008.

NOGUEIRA, M. Entrevista concedida a Roberta Ninin, na cidade de São Paulo, em 23 de junho de 2008.

Peças da Fraternal Cia.

(Textos dramatúrgicos de Luís Alberto de Abreu, não publicados, cedidos pelo autor diretamente à pesquisadora, por email):

ABREU, L. A. de. *O parturião*, 1994.
______. *O anel de Magalão*, 1995.
______. *Burundanga ou a revolta do baixo ventre*, 1996a.
______. *Sacra folia*, 1996b.
______. *Iepe*, 1998.
______. *Masteclé – tratado geral da comédia*, 2001.
______. *Nau dos loucos ou Stultifera Navis*, 2002.
______. *Borandá*, 2003.
______. *Eh, Turtuvia!*, 2004.
______. *Memória das coisas*, 2006 (Primeira versão: 21 mar. 2006).
______. *Auto da infância*, 2007 (26 jan.2007).
______. *As três graças*, 2008.

Programas de peças

ABREU, L. A. de. *Programa da peça* As três graças, 2008.
______. *Programa da peça* Masteclé – tratado geral da comédia, 2001.
FREIRE, E. *Programa da peça* Till Eullenspiegel, 1999.
______. Uma sátira menipeia. In: *Programa da peça* As três graças, 2008.

Anexo 2: Fichas técnicas dos espetáculos da Fraternal Cia.

Nas fichas técnicas, a seguir, estão elencados os responsáveis pelas montagens das peças de Luís Alberto de Abreu, especialmente escritas para a Cia. e dirigidas por Ednaldo Freire. É possível notar que durante os 15 anos do projeto Comédia Popular Brasileira (1993-2008), apesar da variação do quadro de atores, três integrantes são constantes: Mirtes Nogueira, Edgar Campos e Aiman Hammoud **(em negrito em cada ficha técnica)**. Para complementar a compreensão sobre a trajetória da Fraternal por meio de suas personagens, é exposto um quadro relacional entre os atores e suas respectivas personagens, evidenciando o aumento no número de personagens realizadas pelos atores no decorrer da apropriação narrativa conquistada pela Cia.

O parturião

AUTOR: Luís Alberto de Abreu
DIREÇÃO: Ednaldo Freire
CENÁRIO: Luís Augusto dos Santos
FIGURINOS: Luís Rossi e Rita Benitz
ADEREÇOS: Luís Rossi e Fábio Brando
ILUMINAÇÃO: Nelson Ferreira e Newton Saiki
DIREÇÃO MUSICAL E PREPARAÇÃO VOCAL: Tato Fischer
TRILHA-SONORA: Vadinho
COREOGRAFIA E PREPARAÇÃO CORPORAL: Augusto Pompeo
ELENCO:

Atores	Personagens
Sérgio Rosa	João Teité
Ali Saleh	Matias Cão
Gilmar Guido	Mané Marruá
Izildinha Rodrigues	Boraceia
Silvia Belintani	Mateúsa
Nelson Belintani	Tabarone
Mirtes Nogueira	**Rosaura**
Edna Silva	Rosaura
Nilton Rosa	Fabrício
Keila Redondo	Linora
Fábio Visconde e Irland Araújo	General Euriclenes
José Bezerra	Major Aristóbulo

Estreia: São Paulo, 23 de março de 1994 – Teatro das Nações
São Paulo, 1º de março de 1997 – Teatro de Arena Eugênio Kusnet

O anel de Magalão

AUTOR: Luís Alberto de Abreu
DIREÇÃO: Ednaldo Freire
CENÁRIO: Luís Rossi e Fábio Brando
FIGURINOS: Luís Rossi e Rita Benitz
ADEREÇOS: Charles Roodi, Antônio Ribeiro, Márcio Ribeiro
ILUMINAÇÃO: Nelson Ferreira e Newton Saiki
DIREÇÃO MUSICAL: Wanderley Martins
TRILHA-SONORA: Vadinho
COREOGRAFIA E PREPARAÇÃO CORPORAL: Augusto Pompeo
ELENCO:

Atores	Personagens
Sérgio Rosa	João Teité
Ali Saleh	Matias Cão
Gilmar Guido	Mané Marruá
Izildinha Rodrigues	Boraceia
Silvia Belintani	Mateúsa e Tia Beralda
Nelson Belintani	Tabarone
Mirtes Nogueira	**Rosaura**
Nilton Rosa	Fabrício
Irland AraújoFábio Visconde	General Euriclenes
José Bezerra	Major Aristóbulo

Estreia: São Paulo, 15 de julho de 1995 – Teatro das Nações

Burundanga ou a revolução do baixo ventre

AUTOR: Luís Alberto de Abreu
DIREÇÃO: Ednaldo Freire
CENÁRIO E FIGURINOS: Augusto dos Santos
ADEREÇOS: Mirtes Nogueira, Augusto dos Santos e Claudinha
ILUMINAÇÃO: Newton Saiki
TRILHA-SONORA: Vadinho
COREOGRAFIA E PREPARAÇÃO CORPORAL: Augusto Pompeo
ELENCO:

Atores	Personagens
Sérgio Rosa	João Teité
Nilton Rosa	Matias Cão
Gilmar Guido	Coronel Marruá
Izildinha Rodrigues	Boraceia
Silvia Belintani	Mateúsa
Nelson Belintani	Deputado
Mirtes Nogueira	**Prefeita**
Keila Redondo	Benedita
Fábio Visconde	Capitão
José Bezerra	General

Estreia: São Paulo, 6 de julho de 1996 – Teatro de Arena Eugênio Kusnet

Sacra folia

AUTOR: Luís Alberto de Abreu
DIREÇÃO: Ednaldo Freire
CENÁRIO: Luís Augusto dos Santos
FIGURINOS: Luís Rossi e Augusto dos Santos
ADEREÇOS: Augusto dos Santos
ILUMINAÇÃO: Newton Saiki
DIREÇÃO MUSICAL E PREPARAÇÃO VOCAL: Tato Fischer
TRILHA-SONORA: Vadinho
COREOGRAFIA E PREPARAÇÃO CORPORAL: Augusto Pompeo
ELENCO:

Atores	Personagens
Sérgio Rosa	João Teité
Ali Saleh	Matias Cão
Gilmar Guido	Herodes
Izildinha Rodrigues	Boraceia
Silvia Belintani	Mateúsa
Mirtes Nogueira	**Maria**
Nilton Rosa	José
Keila Redondo	Gabriel
Fábio Visconde	Soldado
José Bezerra	Demônio

Estreia: São Paulo, 7 de dezembro de 1996 - Teatro de Arena Eugênio Kusnet

Iepe

AUTOR: Luís Alberto de Abreu
DIREÇÃO: Ednaldo Freire
CENÁRIOS, FIGURINOS E ADEREÇOS: Luis Augusto dos Santos e Fábio Lusvarghi
ILUMINAÇÃO: Newton Saiki
TRILHA-SONORA: Kalau
COREOGRAFIA: Augusto Pompeo
ELENCO:

Atores	Personagens
Ali Saleh	Iepe
Nilton Rosa	Diabo
Gilmar Guido	Iepe
Izildinha Rodrigues	Neli
Edgar Campos	**Gregarão**
Nelson Belintani	Criado do Barão
Mirtes Nogueira	**Neli**
Keila Redondo	Médica
Fábio Visconde	Barão
José Bezerra	Contador

Estreia: São Paulo, 25 de abril de 1998 – Teatro Ruth Escobar

Till Eullenspiegel

AUTOR: Luís Alberto de Abreu
DIREÇÃO: Ednaldo Freire
CENÁRIOS, FIGURINOS E ADEREÇOS: Luis Augusto dos Santos e Fábio Lusvarghi
ILUMINAÇÃO: Newton Saiki
TRILHA-SONORA: Kalau
ARRANJO VOCAL: Filó Machado
COREOGRAFIA E PREPARAÇÃO CORPORAL: Augusto Pompeo
EXPRESSÃO CORPORAL: Wilson Julião
TRADUÇÃO DOS CONTOS ORIGINAIS: Vanessa Abreu
MAQUIAGEM E CARACTERIZAÇÃO: Keila Redondo e Petrônio Nascimento
ELENCO:

Atores	Personagens
Ali Saleh	Till
Aiman Hammoud	**Borromeu**
Gilmar Guido	Alceu
Izildinha Rodrigues	Bruxa e Camponesa
Edgar Campos	**Padre e Juiz**
Nelson Belintani	Cozinheiro, Comerciante e Padre 2
Mirtes Nogueira	**Consciência, Bruxa e Camponesa**
Keila Redondo	Cozinheira, Bruxa e Camponesa
José Bezerra	Meirinho e Camponês
Newton Rosa	Diabo, Carrasco e Camponês
Clóvis Gonçalves	Doroteu
Renata Sad	Camponesa, Soldado e Mulher da Hospedaria
Salete Fracarolli	Mãe e Camponesa

Estreia: São Paulo, 7 de setembro de 1999 – Teatro Ruth Escobar

Masteclé – tratado geral da comédia

AUTOR: Luís Alberto de Abreu
DIREÇÃO: Ednaldo Freire
CENÁRIOS, FIGURINOS E ADEREÇOS: Luis Augusto dos Santos
TRILHA-SONORA: Kalau
PROJETO DE ILUNINAÇÃO: Cláudia Rodrigues
OPERADOR DE SOM: Marco Vasconcellos
OPERADOR DE LUZ: Del Martins
ELENCO:

Atores	Personagens
Ali Saleh	Iepe, João Teité
Aiman Hammoud	**Acadêmico**
Edgar Campos	**Bocarrão**
Mirtes Nogueira	**Boraceia, Benedita, Neli, Bica Aberta**

Estreia: Santos, 20 de Abril de 2001 – Teatro do Sesc

Nau dos loucos ou Stultifera Navis

AUTOR: Luís Alberto de Abreu
DIREÇÃO: Ednaldo Freire
CENÁRIOS, FIGURINOS E ADEREÇOS: Luis Augusto dos Santos
TRILHA-SONORA: Fernando Sardo
PREPARAÇÃO CORPORAL: Julião
PROJETO DE ILUMINAÇÃO: Newton Saiki
CENOTÉCNICO: Edson Freire
ASSISTENTE DE CENOGRAFIA: Fábio Lusvarghi
OPERADOR DE SOM: Paulo Henrique
OPERADOR DE LUZ: Ricardo Gomes
ELENCO:

Atores	**Personagens**
Ali Saleh	Peter Askalander e Nauta
Aiman Hammoud	**Quim, Stragon, Nauta e Ator**
Edgar Campos	**Pedro Lacrau e Nauta**
Mirtes Nogueira	**Mãe, Nauta e Deus**
Julião	Nauta, Figura de Negro, Ator

Estreia: São Paulo, 10 de janeiro de 2002 – Teatro Paulo Eiró

Auto da paixão e da alegria

AUTOR: Luís Alberto de Abreu
DIREÇÃO: Ednaldo Freire
CENÁRIOS, FIGURINOS E ADEREÇOS: Augusto dos Santos
MÚSICA E DIREÇÃO MUSICAL: Luis Carlos Bahia
PESQUISA E COMPOSIÇÃO CORPORAL: Deise Alves
TRILHA-SONORA COMPOSTA: Marcos Vaz
CENOTÉCNICO: Edson Freire
ASSISTENTE DE CENOGRAFIA: Cássia Carvalho
OPERADOR DE LUZ: Ricardo Gomes
ELENCO:

Atores	Personagens
Aiman Hammoud	**Abu, cego Ezequias, Jesus, Pedro e Arimateu**
Edgar Campos	**Amoz, Matias Cão, Judas, Mardoqueu, Tomé**
Mirtes Nogueira	**Benecasta, Maria, Verônica, cego Isaías**
Luti Angelelli	Wéllington, João Teité, Levi

Estreia: São Paulo, 11 de julho de 2002 – Teatro Paulo Eiró

Sacra folia – versão para 5 atores

AUTOR: Luís Alberto de Abreu
DIREÇÃO: Ednaldo Freire
CENÁRIOS, FIGURINOS E ADEREÇOS: Luiz Augusto dos Santos
MÚSICA E DIREÇÃO MUSICAL: Luis Carlos Bahia
PREPARAÇÃO CORPORAL: Julião
TRILHA-SONORA COMPOSTA: Kalau
CENOTÉCNICO: Edson Freire
ASSISTENTE DE CENOGRAFIA: Fábio Lusvarghi
ILUMINAÇÃO: Ricardo Gomes
OPERADOR DE SOM: Paulo Almeida
ELENCO:

Atores	Personagens
Aiman Hammoud	**Abu e Boraceia**
Ali Saleh	Mathias Cão, Tião Cirilo e Demônio
Edgar Campos	**Anjo Gabriel, José e Soldado**
Luti Angelelli	João Teité e Wéllington
Mirtes Nogueira	**Benecasta, Mateúsa e Maria**

Estreia: São Paulo, 5 de dezembro de 2002 – Teatro Paulo Eiró

Borandá

AUTOR: Luís Alberto de Abreu
DIREÇÃO: Ednaldo Freire
CENÁRIOS, FIGURINOS E ADEREÇOS: Luiz Augusto dos Santos
MÚSICA E DIREÇÃO MUSICAL: Luis Carlos Bahia
PREPARAÇÃO CORPORAL: Julião
TRILHA-SONORA COMPOSTA: Kalau
CENOTÉCNICO: Edson Freire
ASSISTENTE DE CENOGRAFIA: Fábio Lusvarghi
ILUMINAÇÃO: Ricardo Gomes
OPERADOR DE SOM: Paulo Almeida
ELENCO:

Atores	Personagens
Aiman Hammoud	**Abu, Tião Cirilo, Tõe Passos, Fabiano**
Edgar Campos	**Amoz, Biú, Maria Milinga, Gurugueia, Pai, Zé Aristeu, Garoto, Criança, Alzira**
Mirtes Nogueira	**Benecasta, Maria Deia, Luzia, Mãe**
Luti Angelelli	Wéllington, Galateia, Anísio, Coronel, Norato, Zueira

Estreia: São Paulo, 7 de agosto de 2003 – Teatro Paulo Eiró.

Eh, Turtuvia!

AUTOR: Luís Alberto de Abreu
DIREÇÃO: Ednaldo Freire
CENÁRIO E FIGURINOS E ADEREÇOS: Luiz Augusto e Fábio Lusvarghi
MÚSICAS E DIREÇÃO MUSICAL: Murilo Alvarenga
PESQUISA CORPORAL: Deise Alves
PREPARAÇÃO MUSICAL: Felipe Soares
MÁSCARAS: Petrônio Nascimento
TRILHA-SONORA COMPOSTA: Kalau
CENOTÉCNICO: Edson Freire
ILUMINAÇÃO: Ricardo Gomes
OPERADOR DE SOM: Paulo Almeida
ELENCO:

Atores	Personagens
Aiman Hammoud	**Abu, São José, São Pedro, Nacleto, Arias, Salomão**
Edgar Campos	**Amoz, Zé Icó, Tunia, Absalão, João**
Mirtes Nogueira	**Benecasta, Norata, Nica, Dite**
Luti Angelelli	Wéllington, Labão, Santo Antônio

Estreia: São Paulo, 15 de julho de 2004 – Teatro Paulo Eiró

Memória das coisas

AUTOR: Luís Alberto de Abreu
DIREÇÃO: Ednaldo Freire
CENÁRIO, FIGURINOS E ADEREÇOS: Luiz Augusto dos Santos
TRILHA ORIGINAL: Kalau
PREPARAÇÃO CORPORAL: Vivian Buckup
PREPARAÇÃO VOCAL: Carlos Zimbher
CENOTÉCNICO: Edson Freire
ILUMINAÇÃO: Ricardo Gomes
OPERADOR DE SOM: Marco Vasconcellos
VÍDEO: Felippe Pipeta
ELENCO:

Atores	Personagens
Aiman Hammoud	**Homem e Carcereiro**
Edgar Campos	**Bocarrão**
Mirtes Nogueira	**Mulher da xícara, prisioneira, Eva, clown**
Luti Angelelli	Ítalo Letteri, pintor, prisioneiro, clown, fantasma

Estreia: São Paulo, 13 de maio de 2006 – Teatro Fábrica São Paulo

Auto da infância

AUTOR: Luís Alberto de Abreu
DIREÇÃO: Ednaldo Freire
CENÁRIO E FIGURINOS: Luiz Augusto dos Santos
MÚSICAS E DIREÇÃO MUSICAL: Marcos Arthur
TRILHA SONORA COMPOSTA: Gian Gerbelli e Adriano Siqueira
PREPARAÇÃO CORPORAL: Deise Alves
CENOTÉCNICO: Edson Freire
ILUMINAÇÃO: Newton Saiki
OPERADOR DE LUZ: Ricardo Gomes
OPERADOR DE SOM: Marco Vasconcellos
VÍDEO: Felippe Pipeta
ELENCO:

Atores	Personagens
Aiman Hammoud	**Pai, Ogro, Cavalo**
Marcio Castro	Cachorro, Anão
Mirtes Nogueira	**Mãe, Ogra e Anã**
Fernando Paz	Menino Biel
Marcio Douglas	Juiz, Anão e Galo
Márcia de Oliveira	Menina Céu
Isadora Petrin	Ceição, Pata e Anã

Estreia: São Paulo, 4 de agosto de 2007 – Teatro Aliança Francesa

As três graças

AUTOR: Luís Alberto de Abreu
DIREÇÃO: Ednaldo Freire
DIREÇÃO MUSICAL: Lincoln Antonio
PESQUISA E PREPARAÇÃO CORPORAL: Deise Alves
CENÁRIO E FIGURINOS: Luiz Augusto dos Santos
ELENCO:

Atores	Personagens
Aiman Hammoud	**Ator, Mahmudim, Pai da 2ª depoente, Sóstenes, Amigo 1**
Marcio Castro	Ator, Iusuf, Ogra, Tio de Nastenhuka
Mirtes Nogueira	**Atriz, irmã da 2ª depoente, Nastenhuka – 3ª depoente**
Fernando Paz	Ator, Guerreiro, Irineu, Pai de Nastenhuka, Amigo 2
Edgar Campos	**Ator, Pai da 1ª depoente, Guerreiro, Empresário**
Márcia de Oliveira	Atriz, Guerreiro, 2ª depoente, Maria Helena
Luciana Viacava	Atriz, 1ª depoente, Guerreiro, Vizinha
Isadora Petrin	Atriz, entrevistadora, Nastenka

Estreia: São Paulo, 9 de agosto de 2008 – Teatro Célia Helena